P. B. Shelley

als Übersetzer

aus

italienischen, deutschen und spanischen Dichtungen.

I. Teil.

Shelley als Übersetzer aus dem Italienischen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde.

Der

hohen philosophischen Fakultät (Sektion I)

der

Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. B.

vorgelegt

von

Joseph Giesen.

ACAD. LUGDBAT. BIBL.

Bonn,

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei und Verlag

1910.

Berichterstatter: Herr Professor Dr. W. Wetz †.

Der vorliegende Versuch bildet den ersten Teil einer der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. schon im November 1908 als Dissertation eingereichten Abhandlung: P. B. Shelley als Übersetzer aus italienischen, deutschen und spanischen Dichtungen. Die Drucklegung, die mit Erlaubnis der hohen philosophischen Fakultät auf den ersten Teil beschränkt werden durfte, hat sich infolge anderweitiger Tätigkeit und eines langen Aufenthaltes im Ausland bis jetzt verzögert. Die unterdes erschienene Literatur ist, soweit sie mir bekannt wurde, zu Rate gezogen worden.

Herrn Professor Dr. W. Wetz, der mir bei der Ausarbeitung des vorliegenden Teiles in seiner liebenswürdigen Art stets zur Seite stand, kann ich zu seinen Lebzeiten leider nicht mehr meinen Dank aussprechen. Ich werde ihm ein um so dankbareres Gedächtnis bewahren.

D. V.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Die Bedeutung der Übersetzungen Shelleys . 7

I. Teil: Shelley als Übersetzer aus dem Italienischen . .

Erstes Kapitel: Seine Beschäftigung mit italienischer Sprache und Literatur 12

Zweites Kapitel: Seine Stellung zur italienischen Literatur mit Ausnahme Dantes 19

Drittes Kapitel: Shelley und Dante 28

Viertes Kapitel: Shelleys Übersetzungen aus dem Italienischen 37

Fünftes Kapitel: Dantes Einfluss auf Shelleys Dichten 53

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543126_0093

Literatur.

Es wird zitiert nach:

The Complete Poetical Works of Shelley; ed. Thomas Hutchinson. Oxford 1904.

The Prose Works, ed. H. B. Forman. London 1880.

Zum Biographischen:

Th. Medwin, The Life of P. B. Shelley. London 1847.

Thomas J. Hogg, The Life of P. B. Shelley. London 1858.

E. J. Trelawny, Recollections of the Last Days of Shelley and Byron. London 1858.

John A. Symonds, Shelley. London 1884.

Edward Dowden, The Life of P. B. Shelley. London 1886.

H. Richter, P. B. Shelley. Weimar 1898.

R. Ackermann, P. B. Shelley. Dortmund 1906.

Zum kritischen Teil:

Schuré, Le poète panthéiste de l'Angleterre. Revue des deux mondes. 1877.

H. Zettner, Shelleys Mythendichtung. Leipzig 1902.

A. Droop, Die Belesenheit Shelleys. Berlin 1906.

S. Bernthsen, Der Spinozismus in Shelleys Weltanschauung. Heidelberg 1900.

— Über den Einfluss des Plinius in Shelleys Jugendwerken. Engl. Stud. 30.

H. Richter, Zu Shelleys philosophischer Weltanschauung. Engl. Stud. 30.

A. Kroder, Shelleys Verskunst. Erlangen und Leipzig 1903.

— Studien zu Shelleys Epipsychidion. Engl. Stud. 28.

— Shelleyana. S.-A. Erlangen 1906.

R. Ackermann, Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelleys poetischen Werken. Erlangen und Leipzig 1890.

— Studien zum Prometheus Unbound. Engl. Stud. 16.

— Shelleys Epipsychidion und Adonais. Heidelberg 1900.

— Shelleys Prometheus Unbound. Heidelberg 1908.

Swinburn, Essays and Studies. London 1875.
Stopford Brooke, Studies in Poetry. London 1907.
The Shelley Society's Papers. London 1888 ff.
Fr. S. Ellis, A Lexical Concordance to the Works of P. B. Shelley. London 1892.

Zum italienischen Teil im besonderen:

G. Körting, Die italienische Literatur im Zeitalter der Renaissance. 1878 ff.
Kuhns, On Dante's Influence on Shelley. Modern Language Notes XIII.
Opere Poetiche di Dante; ed. Richard Zoozmann. Freiburg 1908.
I. A. Scartazzini, Dante 1896.
Wegele, Dante Alighieris Leben und Werke 1879.
Guido Cavalcanti, Sonetti; ed. Cicciaporci. Firenze 1813.
Otto Maurer, Shelley und die Frauen. Berlin-Schöneberg 1906.

Einleitung.

P. B. Shelley war ein originaler Dichter. Er fühlte „die lebendige Quelle in sich, die durch eigne Kraft sich emporarbeitet, durch eigne Kraft in reichen, frischen, reinen Strahlen aufschiesst". Solange die schöpferische Gewalt aus ihm wie ein Giessbach hervorströmte, solange ein Gott ihm gab, zu sagen, was er litt, brauchte er von fremden Schätzen nicht zu borgen, an fremdem Feuer sich nicht zu wärmen. Es kam aber vor, dass seine schöpferische Kraft einmal stockte. „I lately found myself totally incapable of original composition" schreibt er im Juli 1818 und ein andermal sehnt er sich nach „days of inspiration — which the Camoenae have been lately very backward in conceding". An solchen Tagen ist Shelley gezwungen, zu den Grossen fremder Völker zu gehen und in seiner Sprache ihre Gedanken nachzusprechen.

Über Übersetzungen im allgemeinen und auch über seine eigenen hat Shelley sich deutlich ausgesprochen. In der *Defence of Poetry* weist er hin auf die „vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principal of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower — and this is the burden of the curse of Babel." (Pr. W. III. 106.) Sehr lehrreich

ist in der Hinsicht auch ein Brief, den er im Frühling 1821 vermutlich an Claire Clairmont schreibt (Pr. W. IV, p. 202): „What is a translation of Homer into English? A person who is ignorant of Greek, need only look at Paradise Lost or the tragedy of Lear translated into French, to obtain an analogical conception of its worthless and miserable inadequacy. Tacitus, or Livius or Herodotus, are equally undelightful and uninstructive in translation.“ Über seine eigene Übersetzertätigkeit heisst es in einem Briefe an Leigh Hunt: „With respect to translation, even I will not be seduced by it; although the Greek plays, and some of the ideal dramas of Calderon . . . . . are perpetually tempting me to throw over their perfect and glowing forms the grey veil of my own words. And you know me too well to suspect, that I refrain from a belief that what I could substitute for them would deserve the regret which yours would, if suppressed. I have confidence in my moral sense alone; but that is a kind of originality. I have only translated the Cyclops of Euripides, when I could absolutely do nothing else, and the Symposion of Plato, which is the delight and astonishment of all who read it: — I mean the original, or so much of the original as is seen in my translation, not the translation itself.“ (Pr. W. IV, p. 151 ff.) Wie bescheiden er selbst über diese Platoübersetzung gedacht hat, geht auch aus einer andern Stelle hervor, in der er, von sich selbst als Verfasser sprechend, sagt: „He despairs of having communicated to the English language any portion of the surpassing graces of the composition, or having done more than present an imperfect shadow of the language and the sentiment of this astonishing production.“ (Pr. W. III. 157.) Nur

selten gibt es nach seiner Ansicht Übersetzungen, die nicht zu sehr dem originalen Werke Abbruch tun. Er schreibt einmal an L. Hunt: „I think I have never told you how very much I like your 'Amyntas'; it almost reconciles me to translations." Aus all dem geht hervor, dass Shelley als originaler Geist nicht viel von Übersetzungen wissen wollte und dass er selbst nur mit Bangen an die Übertragung fremder Meisterwerke herantrat. Und doch geben die uns erhaltenen Proben seiner Übersetzertätigkeit uns das Recht, ihn einen Meister der Kunst dichterischer Übertragung zu nennen, von der er selbst, wie stets von seinen Fähigkeiten, zu gering dachte.

Am meisten übersetzt hat er aus den Werken der Griechen, die er so sehr liebte. „We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts, have their root in Greece" ruft er in der Vorrede zu *Hellas* aus. Ihre Literatur ist für ihn „the finest the world has ever produced". An der Küste Italiens, unter dem ewig blauen, ewig heiteren Himmel, beim Betrachten der sanften Landschaft, beim Anblick des immer gleichen und doch immer neuen blauen Meeres, dessen Wogen das uralte Schlummerlied singen wie vor Jahrtausenden, da erwacht in ihm, genau wie bei Goethe, das Verlangen nach erneuter Beschäftigung mit Homer und den andern grossen griechischen Dichtern. Er überträgt die sogenannten *Homerischen Hymnen,* das satirische Drama des Euripides *Cyclops,* Klagelieder des Moschus und Bion, Platos *Symposion* und Epigramme.

Wer über diese Übertragungen sprechen will, wird nicht umhin können, Shelleys Gesamtstellung zum Griechentum in grossen Zügen zu erörtern, den Einfluss griechischer Dichtung auf sein eignes Schaffen

festzustellen und vor allem den Einschlag griechischer Philosophie, besonders Platos, in seiner Weltanschauung freizulegen. Der vorliegende Versuch beschränkt sich auf die Betrachtung von Shelleys Übersetzungen aus den neueren Sprachen, also aus dem Italienischen, dem Deutschen und dem Spanischen. Man wird mit Befremden bemerken, dass solche aus dem Französischen fehlen. Shelley kannte die Sprache natürlich recht gut. Schon in Eton war er nach Medwin (I. 45) „a tolerable French scholar". Aus Buffon soll er nach Hogg (I. 445) um 1811 Übersetzungen angefertigt haben. Auch in der Literatur ist er wohl bewandert und der Einfluss französischer Dichter und Schriftsteller auf seine ersten Werke ist nicht gering. Volney, Deslilles, Voltaire, Rousseau und die französischen Materialisten sind hier zu nennen. Später aber muss eine Entfremdung eingetreten sein. Empfand er mit seinem feinen Ohr die Sprache als unmusikalisch? Darin würde er wieder an Byron erinnern, der das Französische geradezu hasste. Er spricht einmal in einem an Th. Love Peacock gerichteten Briefe von „that nasal and abbreviated cacophony of the French". (Pr. W. IV. 7.) War es der Unmut über ein Volk, das ihn mit seinen Freiheitsideen zuerst begeistert hatte, so dass er seine Erhebung zum Hintergrunde seines Epos *Laon and Cythna* nahm, und dann sich rasch von einem Tyrannen bezwingen liess? Lag es daran, dass die französische Dichtung ihm so wenig Verwandtes bot? In dem schon erwähnten Briefe an Claire Clairmont fällt er das ausserordentlich harte Urteil: „The French language you, like every other respectable woman, already know; and if the great name of Rousseau did not redeem it, it would have been perhaps as well that you had remained entirely ignorant

of it.“ War es die Erkenntnis, dass die Enzyklopädisten sein jugendliches Denken vergiftet? In dem *Essay on Life* (Pr. W. II. 259), bei dessen Abfassungszeit er von Spinozistischen und Platonischen Ansichten erfüllt ist, sagt er: „The shocking absurdities of the popular philosophy of mind and matter, its fatal consequences in morals, and their violent dogmatism concerning the source of all things, had early conducted me to materialism. This materialism is a seducing system to young and superficial minds. It allows its disciples to talk and dispenses them of thinking.“

Alle diese Gründe werden zusammengekommen sein, um Shelley an einer liebevollen Beschäftigung mit der französischen Dichtung, Rousseau ausgenommen, und damit an poetischen Übersetzungen aus derselben zu hindern.

Mit den Literaturen der übrigen modernen Sprachen hat Shelley sich in seinem kurzen Leben gern und viel beschäftigt. Den besten Beweis dafür bringen seine poetischen Übersetzungen. Im Zusammenhang ist noch nicht darüber gehandelt worden; wohl finden sich in der Shelley-Literatur zahlreiche kurze Hinweise und Bemerkungen. Des Verfassers Bestreben war es, alle diese Einzelheiten zu sammeln und sie in Zusammenhang zu bringen, also gleichsam die Bausteine aufzuschichten und dem stolzen Bau, den die zahlreichen Shelley-Verehrer errichtet, ein bescheidenes Erkerchen einzufügen, von dessen Höhe, so wenig bedeutend sie sei, man einen Blick werfen könnte in das weite Land der Dichtung. Dass es der Mühe lohnt, sich mit Shelleys Übersetzungen zu beschäftigen, mögen die Aussprüche dreier berufener Landsleute des Dichters beweisen. J. A. Symonds (p. 113) nennt sie „translations which have never been surpassed

for beauty of form and complete transfusion of the spirit of one literature into the language of another". Swinburn meint: „While revising the version of the ‚Cyclops' I have felt again, and more keenly, the old delight of wonder at its matchless grace of unapproachable beauty, its strength, ease, delicate simplicity and sufficiency, the birthmark and native quality of all Shelley's translations" (p. 211). Den Schluss bilde das seltsame Urteil eines Mannes, der nicht gerade zu den Anhängern Shelleys gehört, M. Arnolds: „Except for a few short things and single stanzas, his original poetry is less satisfactory than his translations, for in these the subject-matter was found for him." (Brooke p. 132.)

Shelley als Übersetzer aus dem Italienischen.

I.

Das Italienische ist zweifellos diejenige moderne Sprache, mit der Shelley sich am meisten befasst hat. Es lässt sich denken, dass der für Musik ausserordentlich empfängliche Dichter den melodischen Wohllaut dieses Idioms bald empfunden hat. Er mochte mit seinem Freunde Byron sagen:

„I love the language, that soft bastard Latin
Which melts like kisses from a female mouth
And sounds as if it should be writ on satin
With syllables which breathe of the sweet South."

Über die Art, wie Shelley mit italienischer Sprache und Literatur bekannt geworden, weiss uns des Dichters Jugendfreund, Thomas Jefferson Hogg, am besten Bescheid zu geben. Dieser hatte das Glück, eines Tages

zu Ende Oktober 1810 neben dem freshman P. B. Shelley in der Hall des University College in Oxford zu Tisch zu sitzen. Der neue Tischgenosse ass wenig und war völlig unbekannt in der Schar der Studenten. Hogg begann ein Gespräch mit ihm, und Shelley wusste es bezeichnenderweise gleich auf literarisches Gebiet hinüberzuspielen. Er gab seiner begeisterten Bewunderung für die poetischen und phantasiereichen Werke der Deutschen Ausdruck und betonte ihre Originalität. Hogg wagte, der deutschen die italienische Literatur gegenüberzustellen. Das erweckte leidenschaftlichen Widerspruch bei seinem Gegner. Sie reden für und wider, und das Wortgefecht nimmt sie so in Anspruch, dass sie sich zum Schluss allein im Speisesaal befinden. Die literarische Unterhaltung soll in Hoggs Zimmern fortgesetzt werden. Dort angekommen macht Shelley das überraschende Eingeständnis, „that he was not qualified to maintain such a discussion, for he was alike ignorant of Italian and German, and had only read the works of the Germans in translation, and but little of Italian poetry, even at second hand“ (p. 53). Hogg konnte ihn nicht beschämen, denn er musste auch von sich gestehen, „that I knew nothing of German, and but little of Italian; that I had spoken only through others, and like him, had hitherto seen by the glimmering light of translations.“

Damit ist uns die Zeit angegeben, zu der Shelley jedenfalls sich noch nicht mit dem Italienischen befasst hat. Es kann drum unmöglich richtig sein, wenn Shelley über einen Gesang (VIII.) in der *Original Poetry by Victor and Cazire* schreibt: Translated from the Italian. Erst nach der Vertreibung aus Oxford, während des sich in die Länge ziehenden Aufenthaltes

in London und seiner Umgebung in den Jahren 1813 und 1814 haben Shelley und Hogg sich mit der italienischen Sprache selbst und der Lektüre der darin verfassten Dichtungen beschäftigt. Sie hatten nämlich das Glück, in einen vornehmen literarischen Kreis Eingang zu finden, der sich die Pflege italienischer Sprache und Literatur zum Ziel gesetzt hatte. Nach Hoggs Bericht, dem wir hier folgen, hatten einige dieser Leute auch Italien bereist und eine Zeit dort verweilt. Damals war das ein Vorzug, dessen ausschliesslich Leute von gewissem Rang und liberaler Erziehung teilhaftig wurden, die ausserdem über viel Musse, beträchtliches Vermögen und verfeinerte Geistesbildung verfügten. Dieser in jeder Beziehung vornehme Kreis beeinflusst nun das Geistesleben und die Lektüre der beiden Freunde. Sie erlernen die Sprache, aber jeder nach seiner Weise: „I procured a sufficient apparatus of approved grammars and dictionaries, and bestowed much of my leisure upon them; Bysshe, a King in intellect, had always at his command a short and royal road to knowledge. It seemed to a superficial observer, that he rejected and despised the grammar and the dictionary, and all the ordinary aids of a student; this to a certain extent was the case, but to a certain extent only; he was impatient of such tardy methods of progression; nevertheless he sometimes availed himself of them, and when he condescended to be taught, like a mere mortal, which assuredly he was not, his eagle glance, his comprehensive grasp, his inconceivable quickness, and miraculous powers and faculty of apprehension, enabled him to seize and to master in minutes what his less highly gifted fellow-learners acquired in hours, or days, or weeks.“ (Hogg I, p. 377.) Shelley lernt also die Sprache fast

intuitiv, genau so wie er in Sion House nach Medwins Bericht auch die klassischen Sprachen erlernt hatte; darin ähnelt er übrigens wieder Lord Byron.

Gleich geht es an ein Meisterwerk: Tassos „*Befreites Jerusalem*“. Noch studieren die Freunde zusammen. In dem langsamen Vorrücken der langen Belagerung der heiligen Stadt oder in den friedlichen Episoden, durch die in die Haupterzählung Abwechselung kommt, lag nichts, was Shelleys intensive und unersättliche Neugier anstacheln und die ihm eigentümliche Ungeduld erregen konnte. Das bei Beendigung des gemeinsamen Lesens jedesmal in das Buch gelegte Lesezeichen fand Hogg immer an derselben Stelle wieder, an der es hingelegt worden. So wurde das ganze Gedicht in geregelter Weise bewältigt; die erste Aufgabe war gelöst. — Bei dem zweiten Autor aber konnte Shelley diese Arbeitsweise nicht mehr ertragen. Ariosts „*Rasender Roland*“ regte ihn auf, faszinierte ihn. Er entdeckte, wie das Reich der Romantik und der Verkehr der Paladine sein eignes Element war. Nun konnte Shelley auf den bedächtiger lesenden Freund keine Rücksicht mehr nehmen. Er verschlang das ganze Gedicht und las es gleich mehrere Male hintereinander. Natürlich fiel ihm die Lektüre des Ariostischen Stils auch viel leichter als die der kunstvollen Stanzen Tassos. Das Werk muss eine gewaltige Wirkung auf ihn ausgeübt haben: „He spoke of the unparalled poem with wild rapture during our walks, and read aloud to me detached passages with energy and enthusiastic delight“ (Hogg I, p. 379). Auf Hogg wirkte das Gedicht nicht so ein, weil er den Gegenstand schon kannte aus Übersetzungen. „To Bysshe it was a novelty, altogether new in matter and manner, in substance and in language; to me

the language alone was unknown; he was unacquainted with the whole subject, and entirely ignorant of the tale of magic and marvels; it came upon him with all the force of a first impression, and the flood of the unheard-of wonders bore him away in an irresistible torrent (p. 380). Wie sehr Shelley später den Standpunkt der Bewunderung, der kühlen bei Tasso und der unbedingten bei Ariost, verlassen hat, wird sich aus seinen späteren kritischen Urteilen ergeben. Vorerst sei sein Studium weiter verfolgt. An Dantes Werke getrauten sich die beiden Freunde damals nicht heran, aber Petrarka wurde Shelley bald näher gebracht auf seltsame Weise durch schöne Frauen. Shelley hatte sich Mitte Juni 1813 nach Bracknell, einem reizenden Dörfchen bei Eton begeben und sich dort ein Häuschen High Elms gemietet. Dort lebte Madame de Boinville, die Shelley unter dem Namen Maimuna verehrte, mit ihrer schönen Tochter Cornelia. Diese junge Dame hatte sich aus eingebildeten Gründen einer süssen Melancholie hingegeben, die ihrer Gesellschaft und ihrem Gespräch etwas Charakteristisches, Anmutiges, Anregendes gab, ihrem Genuss des Daseins aber sowie überhaupt ihrem physischen und geistigen Leben keinen Abbruch tat. Sie brauchte Trost, wie sie behauptete. Sie suchte und fand ihn in der Dichtung Petrarkas. So begann sie den Tag mit dem Lesen und fast Auswendiglernen eines Sonettes oder einer Kanzone. Sie sann auch über das Gelesene nach; es war ihre Seelenspeise. Wenn man sie sah, pflegte man sich nach dem Sonett des Tages zu erkundigen. Gleich trug sie es mit innerer Erregung auswendig vor oder zog ihren Taschen-Petrarka hervor, der nach testamentarischer Bestimmung mit ihr begraben werden sollte. Sie empfahl

allen ihren Bekannten, mit solcher Morgenlektüre den Tag zu beginnen; es werfe einen Schatten anmutiger Trauer über den ganzen Tag mit seiner Geschäftigkeit und seinen Vergnügungen; Freuden würden gemässigt und Sorgen erleichtert. Am liebsten hätte sie diesen Rat allen guten Staatsbürgern durch Gesetzesbeschluss zur Pflicht gemacht. Das sicherte ihr Shelley zu, „when there was a perfect republic.“ Täglich erklärte sie so den Freunden das Gedicht des Tages oder auch sonst noch eine Stelle. So wurden sie langsam, in wirksamer und angenehmer Weise in die Geheimnisse der Liebespoesie Petrarkas eingeführt. „Bysshe entered at once fully into her views, and caught the soft infection, breathing the tenderest and sweetest melancholy, as every true poet ought“ (p. 383).

Während der nun folgenden Wanderjahre muss der Dichter seine Beschäftigung mit italienischer Literatur beibehalten haben; seine ausserordentliche Belesenheit in den Werken der grossen Dichter lässt sich sonst nicht erklären. — Eine neue Phase in seinem Studium trat ein, als er den Boden Italiens betrat. Was zog in dahin? War es nur die Sorge um seine Gesundheit? Sein Arzt hatte nur Luftveränderung, die Seeküste oder Italien, gewünscht. War es nur der Wunsch, die kleine Allegra ihrem wenig liebevollen Vater Byron zuzuführen? Oder die Furcht Marys, der Lordkanzler könne sich auch der Kinder aus zweiter Ehe bemächtigen? Der tiefere Grund liegt wahrscheinlich in dem, was Gervinus von Goethe und seinem Sehnen nach Italien sagt: „Es war der Drang einer südlich organisierten Natur, die sich nach der Sphäre sehnte, in der sie hätte geboren sein müssen; der Trieb einer lang verschlossenen Knospe, die der Frost des Nordens drückte.“ Der Aufenthalt

in diesem Lande ist wie für alle, die dort eine Zeit gelebt, von grösster Bedeutung auch für ihn geworden. Wie jauchzt er auf, als er nach glücklichem Übersteigen der Alpen das sanfte Land und den heiteren Himmel erblickt! Und erst, als die Sprache an sein Ohr dringt: „With what delight did I hear the woman, who conducted us to see the triumphal arch of Augustus at Susa, speak the clear and complete language of Italy“ (an Peacock, Milan, April, 1818). Wie stark der Einfluss der schönen Umgebung nun auf sein Schaffen wird, das liesse sich fast an jedem Gedichte nachweisen. Auf eine Stelle im Vorwort seines grössten Werkes, des *Prometheus Unbound*, sei hingewiesen: „The bright blue sky of Rome, and the effect of the vigorous awakening spring in that divinest climate, and the new life with which it drenches the spirits even to intoxication, were the inspiration of this drama.“ Über den Einfluss Italiens auf sein lyrisches Schaffen, spricht St. Brooke sich so aus: „In Italy, in the warm and living air both of nature and man, impulses come in a flashing light and glow, and while they last pulsate like the colour-changing lightning of Italian nights. Shelley was Italian in this, and his lyrics have the rush and impetuosity of the south.“ Hier also ergibt sich Shelley aufs neue dem Studium von Sprache und Literatur. Er muss es in ersterer geradezu zur Vollkommenheit gebracht haben. Er liest die schwierigsten Werke mit Leichtigkeit. Er versteht die Sprache im gewöhnlichen Leben zu handhaben. Mit der kleinen Allegra, die er in ihrem Kloster besucht, plaudert er Italienisch. In Lord Byrons Auftrag korrespondiert er mit der Gräfin Guiccioli in „lame Italian“, wie er bescheiden sagt (Brief vom 8. August 1821). Der Verkehr mit Emilia

Viviani war nur möglich durch seine vorzügliche Sprachkenntnis. Shelley hat die Sprache sogar als dichterisches Ausdrucksmittel benutzt. Wir finden unter seinen Gedichten ein zartes, kleines Liedchen, „*Buona notte*“ betitelt, das sich tatsächlich in zwei Versionen, einer englischen und einer italienischen, vorweisen lässt. Garnett spricht von einer italienischen Prosaübersetzung des *Prometheus*, die Shelley selbst zum Verfasser habe. Derselbe brachte in den *Relics of Shelley* eine unvollendete Fabel „*Una Favola*“, die Zeugnis ablegt von der Leichtigkeit, mit der sich Shelley des Italienischen bedienen konnte.

Auch möge hier an Trelawnys Behauptung erinnert werden, Shelley habe *Epipsychidion* zuerst in italienischen Versen geschrieben. Wenige Zeilen des Eingangs sind in der Tat italienisch vorhanden; im übrigen aber wird man wohl Ackermann zustimmen müssen: „Der Dichter mochte es anfänglich beim ersten Teil versucht haben, der in seinen schwungvollen Epitheten an die Geliebte etwas vom Gepräge der romanischen Dichtung hat, musste aber diesen Versuch aufgeben, da er fühlte, dass er seine Gedankenfülle in fremdem Idiom nicht genügend ausdrücken könne.“ Auch Kroder nimmt an, ein in italienische Verse gegossenes Loblied der Schönheit, zugleich ein Klagelied um das Los der gefangenen Gräfin, sei der Kern zur späteren Dichtung *Epipsychidion* gewesen.

II.

Die Urteile Shelleys über die Grössen der italienischen Literatur sind für ihn selbst bezeichnend und auch objektiv wertvoll. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass er, der auf das Formale, das äussere Gewand seiner dichterischen Erzeugnisse, so sehr viel

Wert gelegt hat, doch dem Inhalt und dem Geist der in Rede stehenden Dichtungen grössere Beachtung schenkt. Seine Kritik bezieht sich fast nie auf die Form. Dass diese aber auch auf ihn gewirkt hat, beweist ihr Einfluss auf sein eignes Dichten.

Als die Höhepunkte der italienischen Literatur erscheinen ihm mit Recht Dante und Petrarka. Diese beiden haben schon im 13. und 14. Jahrhundert Bahn gebrochen für den Geist, der nach der Einnahme Konstantinopels Europa durchziehen sollte, die Renaissance: „The writings of Dante in the thirteenth, and of Petrarch in the fourteenth were the bright luminaries which had afforded glimmerings of literary knowledge to the almost benighted traveller toiling up the hill of Fame.“ (*On the revival of Literature.*) Von Dante wird noch ausführlich die Rede sein.

Den Petrarka las Shelley, wie schon erwähnt, mit Maimunas Tochter Cornelia und zwar mit immer wachsender Begeisterung trotz dem derben Spotte, der „dem dicken Domherrn von Padua, der von Liebe sang und zwischen einem guten Frühstück und einem noch besseren Mittagbrote seine Magd küsste“, von seiten des stets spottlustigen Hogg zuteil ward. Shelley nahm den Sänger der Liebe jedenfalls sehr ernst. Was dem lebenslustigen Goethe im Jahre 1807 an Petrarkas Liebe nicht gefiel, zog Shelley mächtig an:

> Petrarkas Liebe, die unendlich hohe,
> War leider unbelohnt und gar zu traurig,
> Ein Herzensweh, ein ewiger Karfreitag.

War er doch eine ihm als Mensch wie als Dichter nah verwandte Natur. Man denke an beider Hang zur Einsamkeit, an ihr Sichversenken in die Natur, an ihr Liebesleben, an ihren Glauben an das Frauen-

ideal, ihr weiblich zartes Dichten, ihre Neigung zur Allegorie! In weihevoller Stimmung besucht er drum Haus und Grab des Dichters in Arquà im Oktober 1818. In der *Defence of Poetry* heisst es von ihm: „The Provençal Trouveurs, or inventors, preceded Petrarch, whose verses are as spells, which unseal the inmost enchanted fountains of the delight which is in the grief of love. It is impossible to feel them without becoming a portion of that beauty which we contemplate. It were superfluous to explain how the gentleness and elevation of mind connected with these sacred emotions can render men more amiable, more generous and wise, and lift them out of the dull vapours of the little world of self.“ Damit gibt er ein feines Urteil ab. Neben seiner Lobpreisung klingt doch deutlich durch, dass er das didaktische Element in Petrarkas Dichtung wohl wahrgenommen hat. Von seiner Hochschätzung der lyrischen Gedichte Petrarkas zeugt auch eine Stelle in dem *Discourse on the Manners of the Ancients relative to the Subject of Love.* „Perhaps nothing has been discovered in the fragments of the Greek lyric poets equivalent to the sublime and chivalric sensibility of Petrarch“ (Pr. W. III p. 241). In dem Briefe vom 10. Juli 1818 spricht er von dem „tender and solemn enthusiasm of Petrarch“. Auch in seiner Dichtung wird Petrarka erwähnt in den *Lines Written Among the Euganean Hills* (200—204):

> As the love from Petrarch's urn,
> Yet amid yon hills doth burn,
> A quenchless lamp by which the heart
> Sees things unearthly —

Den wahren Eindruck aber, den dieser Dichter auf ihn gemacht, muss man aus seinen Dichtungen ersehen, besonders aus den späteren. Es ist von andern

schon nachgewiesen worden, wie stark er sich in der *Mask of Anarchy* und im *Triumph of Life* von ihm beeinflusst zeigt. Mrs. Shelley konnte vor die *Posthumous Poems* kein passenderes Wort setzen als Petrarkas Verse:

> In nobil sangue vita umile e queta
> Ed in alto intelletto un puro core;
> Frutto senile in sul giovenil fiore,
> E in aspetto pensoso anima lieta.

Als Zwischenglied zwischen Dante und Petrarka als den Vertretern der goldenen Zeit und denjenigen der silbernen schiebt Shelley den Boccaccio ein. In einem Briefe an Leigh Hunt vom 27. September 1819 spricht er den Wunsch aus, jener möge im Frühling nach Italien kommen und mit ihm und den Seinigen ein Leben führen wie die Erzähler in Boccaccios „*Decamerone*“ und fährt dann fort: „I have been lately reading this most divine writer. He is in the high sense of the word a poet, and his language has the rhythm and harmony of verse.“ Was ihm ausser der schönen Sprache am meisten gefiel, geht aus den folgenden Worten hervor: „How much do I admire Boccaccio! What descriptions of nature are those in his little introductions to every new day! It is the morning of life, stripped of that mist of familiarity which makes it obscure to us. His more serious theories of love agree especially with mine. He often expresses things lightly too, which have serious meanings of a very beautiful kind. He is a moral casuist, the opposite of the Christian, stoical, ready-made, and worldly system of morals.“ Könnte der köstliche Novellenerzähler besser und kürzer charakterisiert werden? Dabei beachte man wieder den persönlichen Einschlag in der Beurteilung, das Hervorheben der unchristlichen

Moral! Gelesen hat Shelley den *Decamerone.* Dies geht aus den angeführten Stellen hervor und aus einem zweimal angeführten Zitat, das er am Ende der siebenten Novelle des zweiten Tages fand. Diese Briefstelle ist wieder ein Beleg für die Art, in der er die Dichter las, indem er nämlich immer das herausgriff und sich zu eigen machte, was irgendeine verwandte Seite bei ihm anklingen liess: „Do you remember one little remark, or rather maxim of his, which might do some good to the common narrow-minded conceptions of love, — „„Bocca bacciata non perde ventura; anzi rinnuova, come face la luna““? Dieselben Worte führt er in *Peter Bell* (IV. 14) an und fügt hinzu:

„So thought Boccaccio, whose sweet words might cure a
Male prude, like you, from what you now endure, a
Low-tide in soul, like a stagnant laguna.“

Man erinnert sich, dass auch Goethe sich diese Worte eingeprägt hatte:

„Neumond und geküsster Mund
Sind gleich wieder hell und frisch und gesund.“

Den drei grossen italienischen Dichtern schuldet die ganze Menschheit Dank: „It exceeds all imagination to conceive what would have been the moral condition of the world if neither Dante, Petrarch, Boccaccio . . . had ever existed“ (*Defence of Poetry*). Die gesamte andere Dichterschar muss vor ihnen zurücktreten; das begründet Shelley wieder auf seine Weise: „I consider the three first as the productions of the vigour of the infancy of a new nation — as rivulets from the same spring as that which fed the greatness of the republics of Florence and Pisa, and which checked the influence of the German emperors. . . When the second-rate poets of Italy wrote, the corrupting

blight of tyranny was already hanging on every bud of genius. Energy and simplicity and unity of idea were no more."

Am meisten gefesselt unter diesen Dichtern zweiter Ordnung hat ihn Torquato Tasso. Dass er *La Gerusalemme Liberata* gelesen, als er kaum die Sprache beherrschte, haben wir schon gehört. Er lobt ihn, aber stets schwächt er das Lob ab durch kritische Zusätze. Er nennt ihn einen Dichter, „in whom the poetical faculty, though great, is less intense." In einem Briefe vom 10. Juli 1818 preist er „the delicate moral sensibility of Tasso, though somewhat obscured by an assumed and artificial style." Er entdeckt bei ihm manchmal ein moralisches Ziel (a moral aim), und von solchen Dichtern meint er, dass „the effect of their poetry is diminished in exact proportion to the degree in which they compel us to advert to this purpose." (*Defence.*) Sein Werk will ihm auch nicht im höchsten Sinne episch erscheinen. „For if the title of epic in the highest sense be refused to the *Aeneid*, still less can it be conceded to the *Orlando Furioso*, the *Gerusalemme Liberata*." Dass Tassos Dichtung gleichwohl für die ersten epischen Schöpfungen Shelleys von Bedeutung ist, liess sich vermuten. Neuerdings hat Maurer (p. 65) mit Recht darauf hingewiesen, dass Laons und Cythnas gemeinsamer Liebestod auf dem Scheiterhaufen sein Vorbild hat in der Episode von Sophronia und Olind im zweiten Gesangedes *Befreiten Jerusalems*. Es reizt ihn indes eigentlich viel mehr Tassos Persönlichkeit, die ja auch Goethe so lange gefesselt hat. Shelley sah in ihm den Typus „Dichter" und mochte in dem geistig überreizten, nervösen, krankhaft empfindlichen Italiener ein Stück von sich selbst wieder finden.

Sein Leben hat er genau studiert. In Mailand hat er seine Biographie gelesen und zwar dieselbe, die auch Goethe benutzt hat, die des J. Baptista Manso. Es ist rührend zu lesen, mit welcher Aufmerksamkeit er in der Bibliothek zu Ferrara die Handschriften Tassos betrachtet, und was er alles daraus entnimmt. „It is the symbol of an intense and earnest mind, exceeding at times its own depth, and admonished to return by the chillness of the waters of oblivion striking upon its adventurous feet.“ Tassos Schwächen übersieht er auch bei dieser Gelegenheit nicht. Er liest die mehr oder minder versteckten Schmeicheleien aus den Sonetten heraus, entschuldigt den Verfasser aber mit der Verschiedenheit der damaligen und seiner Zeit. Dabei kann er die folgenden charakteristischen Worte nicht unterdrücken: „There is something irresistibly pathetic to me in the sight of Tasso's own handwriting, moulding expressions of adulation and intreaty to a deaf and stupid tyrant, in an age when the most heroic virtue would have exposed its possessor to hopeless persecution, and — such is the alliance between virtue and genius — which unoffending genius could not escape.“ Schaudernd besichtigt er Tassos Gefängnis im Kloster St. Anna, wo „this glorious being“, „one of delicate susceptibilities and elevated fancies“ nach Luft und Licht sich sehnte. Zweimal führt Shelley auch Tassos bekanntes Wort an: „Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta.“ Er plante sogar, dieses Dichterleben dramatisch zu behandeln. Er schreibt am 20. April 1818: „I have devoted this summer, and indeed the next year, to the composition of a tragedy on the subject of Tasso's madness; which I find upon inspection is, if properly treated, admirably dramatic and poetical.“ Garnett

fand denn auch in des Dichters Nachlass Fragmente eines Tasso-Dramas. Es ist eine kleine Szene, in der uns die den am Hofe beliebten Dichter beneidenden Höflinge vorgeführt werden, und ein klagendes Liebeslied Tassos. Man kann aus diesen Stücken sich noch kein Bild von diesem geplanten Drama machen; sicher aber ist, dass das Bild Tassos und vor allem das des Herzogs, nach den vorhin angeführten Worten zu schliessen, anders ausgefallen wäre wie bei Goethe. Shelley hat nach Garnetts Ansicht den Plan fallen lassen, weil Byron ihm mit dem *Lament of Tasso* zuvor gekommen war und er nicht in Wettbewerb mit seinem grossen Freunde treten wollte. Gleichwohl hat die Beschäftigung mit dem Leben Tassos Spuren hinterlassen in Shelleys Dichten. Ackermann sieht mit Recht in der psychologischen Studie des armen Musikers in *Julian and Maddalo*, der wahnsinnig geworden ob verschmähter Liebe, von allen verlassen im Irrenhaus schmachtet und in langen Selbstgesprächen seinem Schmerz Luft macht, den Ausfluss von Tassostudien.

Auch mit Ariost hat Shelley früh Bekanntschaft gemacht. Schon am 2. Mai 1811 spielt er in einem Briefe auf den *Orlando Furioso* an: „Can you have hope? Then, indeed, are you fitted for an Orlando Speroso“ (Hogg. I. 366). Gelesen hat er ihn mit Hogg, 1815 mit Claire Clairmont und am 25. Juli 1818 schreibt er an das Ehepaar Gisborne, er habe mit Mary die Ariostlektüre beendet. Wie leidenschaftlich sich Shelley zuerst in den *Orlando Furioso* versenkt hat, ging aus dem Bericht Hoggs hervor. Natürlich wurde beim Besuche Ferraras auch diese Dichtergestalt lebendig in ihm. Er gibt eine ganz genaue Beschreibung seines Grabes und der Reliquien, die

man in der Bibliothek von ihm aufbewahrt. Er sieht ihn im Geiste im Lehnstuhl sitzen, die Satiren vor ihm auf dem Tische, auf dem ein gar seltsames Tintenfass steht, von dem er uns eine ausführliche Beschreibung gibt. Auch seine Handschriften sieht er und entnimmt aus der Art der Schriftzüge „a strong and keen, but circumscribed energy of mind". So sehr begeistert wie früher scheint Shelley übrigens später nicht von Ariosto gewesen zu sein. Er mag ihm pietätvolles Interesse entgegen gebracht und auch als Dichter der Liebe gespriesen haben, im übrigen aber urteilt er manchmal recht abfällig über ihn. In Italien beschäftigt er sich mit ihm nur um Marys Willen: „We have finished Ariosto together a thing I could not have done again alone" (Brief an Peacock vom 25. Juli 1818). Mit Dante und Petrarka mag er ihn ebensowenig vergleichen wie Tasso: „In vain do we seek in the finest passages of Ariosto and Tasso, any expression which at all approaches in this respect to those of Dante and Petrarch (*Defence*). Auch der *Orlando* gilt ihm nicht als episch im höchsten Sinne. Er vermisst die geniale Intuition und macht sich lustig über einen Dichter, dessen Hauptwerk mit einer Zeile beginne, die 56 Varianten aufweise. „Compositions so produced are to poetry what mosaic is to painting." Am deutlichsten nimmt er Stellung in dem schon erwähnten Briefe an die Gisbornes: „We have almost finished Ariosto, who is entertaining and graceful, and sometimes a poet. Forgive me, worshippers of a more equal and tolerant divinity in poetry, if Ariosto pleases me less than you. Where is the gentle seriousness, the delicate sensibility, the calm and sustained energy, without which true greatness cannot be? He is so cruel, too, in his

descriptions; his most prized virtues are vices almost without disguise. He constantly vindicates and embellishes revenge in its grossest form; the most deadly superstition that ever infested the world.“

Auch einige weniger bedeutende Dichter hat Shelley gekannt. Im Frühling 1815 liest er des G. Battista Guarini *Pastor Fido.* In der Vorrede zu *Alastor* nennt Shelley das Italian Pastoral drama als sein Vorbild in metrischer Hinsicht „as the natural measure into which poetical conceptions, expressed in harmonious language, necessarily fall.“ In seinem Revisionsexemplar findet sich denn auch in Shelleys Handschrift der Eintrag The metre — *Pastor Fido.* Wie A. Kroder nahelegt, hat Shelley dieses italienische Werk nur vorgeschoben, um die Abhängigkeit von Southeys *Thalaba* nicht zugeben zu müssen. — Fortiguerra ist zu erwähnen, dessen Ritterepos *Ricciardetto* auf die Abfassung einiger seiner Werke von Einfluss gewesen sein kann. Auch V. Alfieri und A. Manzoni waren ihm nicht unbekannt.

III.

Wann Shelley sich mit Dante zu beschäftigen begann, lässt sich nicht genau sagen. Es ist anzunehmen, dass er schon auf englischem Boden mit seinem Werk vertraut war. Sicher hat er ihn zuerst in der Übersetzung von Carey gelesen (Medwin, II. p. 15). In Italien hat er sich oft und gerne in seine Werke vertieft. Hier wird er vom geniessenden Leser zum Lehrer seiner Mary, die er in italienische Sprache und Literatur einführt. Von Lucca aus schreibt er bereits an Godwin, Mary habe schon tüchtige Kenntnisse in der Sprache. Nach und nach lesen sie die grossen Dichter, vor allem Dante. Shelley selbst

hatte schon in Mailand damit begonnen. Nachdem er staunend den herrlichen Dom gesehen, hält er innerliche Einkehr: „There is one solitary spot among those aisles, behind the altar, where the light of day is dim and yellow under the storied window, which I have chosen to visit and read Dante there“ (Brief an Peacock vom 20. April 1818). In Ravenna besucht er das Grab: „I have seen Dante's tomb, and worshipped the sacred spot.“ Im August 1819 liest er mit Mary täglich zwei Canti aus dem *Purgatorio*. Noch im selben Monat beginnt er das *Paradiso*. Im Dezember 1820 und während des Januars 1821 wird gemeinschaftlich mit Mary die *Vita Nuova* gelesen, die von so grossem Einfluss auf die Ausführung von *Epipsychidion* werden sollte.

Was Shelley eine so ausgesprochene Vorliebe für Dante fassen liess, war nicht am wenigsten der Zauber von Dantes Persönlichkeit. Dieses Moment mag äusserlich sein; es muss ihm aber doch Bedeutung beigelegt werden. Shelley als lyrischer Dichter ist rein subjektiv. Bei allem, was ihm entgegentritt, sei es nun ein Mensch, eine Landschaft, oder auf anderem Gebiete eine Dichtung, ein Werk der Plastik oder der Malerei, ein philosophischer Gedanke oder eine religiöse Überzeugung, fragt er sich: Wie wirkt es auf mich? Was sagt es mir? Die Frage der Wissenschaft: Wie steht es in Wahrheit um die Sache, wenn man sie ohne Zu- oder Abneigung erwägt, wird von ihm nie aufgeworfen. Ein einziges Mal, auf dem Höhepunkte seines Lebens, stellte er sich die Aufgabe, ein vom Parteigeiste des Autors ungetrübtes Kunstwerk zu schaffen, den *Charles I.* Ob ihm diese, seiner Geistesanlage ganz fremde Absicht je gelungen wäre? Das ruckweise Vorrücken und Wiederfallenlassen der

Arbeit legen eine Verneinung der Frage nahe. — Wenn man dies beachtet, wird es klar, warum Shelley sich für Männer erwärmte, in deren Leben oder Dichten er mit seinem eigenen Dasein, Schaffen und Denken Verwandtes fand. So erklärt sich die Vorliebe für Tasso, für Petrarka, für Spinoza, für Goethe, die Abneigung gegen Ariost, Michelangelo u. a.

Mit Dantes Leben hat dasjenige Shelleys schon äusserlich manche Berührungspunkte. Beide entstammen vornehmen, altadeligen, wohlhabenden Familien. Beide empfangen die standesmässige Erziehung. Wie Dante einen Brunetto Latini seinen Lehrer und Freund nennen durfte, so strahlt an Shelleys Jugendhimmel die wenn auch mit dem Italiener an Bedeutung nicht zu vergleichende Gestalt des ehrwürdigen Dr. Lind. Wie Dante in Guido Cavalcanti einen Freund findet, mit dem er sich in das Studium der Philosophie und der Geschichte vertieft, so schliesst Shelley in Oxford engste Freundschaft mit Th. Hogg, mit dem er gemeinschaftlich seinen Studien obliegt. Beide treten, zu Männern geworden, in das öffentliche Leben und ergreifen lebhaft Partei. Beide wollen das Beste für ihr Volk, beide erleben eine Enttäuschung nach der andern. — Besonders die nun folgende Leidensperiode in beider Leben ist bedeutungsvoll. Ist es schon ein allgemein menschlicher Zug, im Unglück stets nach Leidensgenossen zu suchen, so ist er bei dem subjektiven Shelley ganz ausgeprägt. — Dante wird verbannt, man schiebt ihm ein Vergehen unter, man verurteilt ihn zum Feuertode auf dem Scheiterhaufen. Wird Shelley nicht auch aus Oxford ausgestossen, verbannt aus dem Kreise der Altersgenossen? Heimatlos, zum Bettler gemacht, geschieden von seiner Familie, von jeder öffentlichen Wirksamkeit,

steht Dante da in seinem besten Alter. Steht nicht auch Shelley mittellos in London, losgelöst von seiner ganzen Vergangenheit? Beide ziehen aus dem Unglück die Kraft, die sie gross als Dichter macht. Dante zieht von Hof zu Hof, Shelley von einem Ort Englands zum andern. Bei beiden erfolgt die Ernüchterung von ihren politischen Bestrebungen; beide suchen und finden Trost im Reiche der Wissenschaft und Dichtung. Beide sehen ihr Vaterland nicht wieder.

Dazu kommt nun eine Ähnlichkeit im Charakter. Beide sind zurückhaltend, manchmal schüchtern im Verkehr mit den Menschen, stets hilfsbereit und wohlwollend. Beide aber zeigen bei Gelegenheiten eine Entschlossenheit, einen Mut, wie man es ihren im Grunde weichen Naturen nicht zutrauen sollte. Unbarmherzig fordern sie ihre Gegner in die Schranken; mit den schärfsten Worten, manchmal mit fanatischem Hass geisseln sie ihnen missliebige Persönlichkeiten und Einrichtungen. — Endlich ihre Stellung zu den Frauen![1]) Wie bei dem Wanderer durch Hölle, Fegfeuer und Paradies in seiner Jugend wie in reiferen Jahren leidenschaftliche Beziehungen ihre Rolle spielen, so auch bei Shelley. Und doch bedurften beide der tugendhaften, reinen, spirituellen Liebe. Obschon verheiratet und im Glück mit seiner Gattin lebend, galt Dantes Dichten stets Beatrice, d. h. seinem Frauenideal, das sich auf dieser Welt nicht findet. Auch Shelley stellte an die Nachsicht seiner ehelichen Gemahlin, vielleicht schon der Harriet Westbrook, sicher aber der Mary Godwin, manche Zumutung. Auch er hatte meist eine Titularherrin, auf die das eigne Weib nicht eifersüchtig werden durfte.

---

1) Vgl. jetzt hierzu: Maurer p. 97 ff.

Auch Dante als Dichter musste stark auf Shelley wirken. Von allen Grössen der italienischen Literatur steht er am höchsten. Er kommt an Rang gleich nach Homer. „Homer was the first and Dante the second epic poet, that is, the second poet, the series of whose creations bore a defined and intelligible relation to the knowledge and sentiment and religion of the age in which he lived, and of the ages which followed it: developing itself in correspondance with their development“ (*Defence*). Er hat eine der wichtigsten Stellungen in der Weltliteratur: „The poetry of Dante may be considered as the bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient world. The distorted notions of invisible things which Dante and his rival Milton have idealized, are merely the mark and the mantle in which these great poets walk through eternity enveloped and disguised“ (*Defence*). Ebendort sagt er uns, welcher Zug ihm in seinen Werken am besten gefällt: Er ist der herrlichste Sänger der Liebe: „His *Vita Nuova* is an inexhaustible fountain of purity of sentiment and language: it is the idealized history of that period and those intervals of his life which were dedicated to love. His apotheosis of Beatrice in Paradise, and the gradations of his own love and her loveliness, by which as by steps he feigns himself to have ascended to the throne of the Supreme Cause, is the most glorious imagination of the Divina Commedia, in the measure of the admiration which they accord to the Hell, Purgatory, and Paradise. The latter is a perpetual hymn of everlasting love.“ Dabei gilt er ihm als „philosopher of the very loftiest power“. Auch interessiert es ihn, den ἄθεος, zu beobachten, dass Dante nicht den orthodoxen Glauben seiner Zeit ge-

habt haben kann. Er hätte ihn gar zu gern zum Freidenker gemacht. Von ihm und Milton heisst es in der *Defence*: „It is a difficult question to determine how far they were conscious of the distinction which must have subsisted in their minds between their own creeds and that of the people. Dante at least appears to wish to mark the full extent of it by placing Riphaeus, whom Virgil calls justissimus unus, in Paradise, and observing a most heretical caprice in his distribution of rewards and punishments.“ Aufgeklärte, zukünftige Geschlechter werden in den Werken dieser beiden Dichter den Niederschlag der Religion des alten Europas (modern mythology) sehen: „The *Divina Commedia* and *Paradise Lost* have conferred upon modern mythology a systematic form; and when change and time shall have added one more superstition to the mass of those wich have arisen and decayed upon the earth, commentators will be learnedly employed in elucidating the religion of ancestral Europe, only not utterly forgotten because it will have been stamped with the eternity of genius.“ (*Defence.*) In Dante sieht Shelley den religiösen Reformer, den antipäpstlichen Dichter, den Schöpfer einer neuen Sprache und hervorragenden Denker: „Dante and Milton were both deeply penetrated with the ancient religion of the civilized world; and its spirit exists in their poetry probably in the same proportion as its form survived in the unreformed worship of modern Europe. The one preceded, and the other followed the Reformation at almost equal intervals. Dante was the first religious reformer, and Luther surpassed him rather in the rudeness and acrimony, than in the boldness of his censures of papal usurpation. Dante was the first awakener of entranced

Europe; he created a language, in itself music and persuasion, out of a chaos of inharmonious barbarisms. He was the congregator of those great spirits who presided over the resurrection of learning; the Lucifer of that starry flock which in the thirteenth century shone forth from republican Italy, as from Heaven, into the darkness of the benighted world. His very words are instinct with spirit; each is as a spark, a burning atom of inextinguishable thought; and many yet lie covered in the ashes of their birth, and pregnant with a lightning which has yet found no conductor." Dem Gedanken, dass die göttliche Komödie wahrhaft „high poetry" und darum unerschöpflich, unergründlich sei, gibt er wiederholt Ausdruck: „Veil after veil may be undrawn, and the inmost naked beauty of the meaning never exposed. A great poem is a fountain for ever overflowing with the waters of wisdom and delight: and after one person and one age has exhausted all its divine effluence which their peculiar relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed, the source of an unforseen and an unconceived delight." Andere Seiten Dantes, die ihm weniger zusagten, übergeht er. Von Dantes Katholizismus oder gar von seinem Preis der monarchischen Staatsform findet sich nirgendwo auch nur ein Wort; von einem Herold der Kaiseridee mochte er nichts wissen.

Was Shelley, dem grossen Phantasten, nicht zum wenigsten gefiel, das war die gewaltige Phantasie Dantes. Die ganze Komödie ist ja der Ausfluss einer ungeheuren Einbildungskraft, die oft ins Ungemessene schweift und auch das Grässliche und Unschöne zu berühren sich nicht scheut. Derselbe Dichter, der aber das Landschaftliche und die Vorgänge der Hölle

so grausig und dämonisch zu schildern versteht, malt auch mit wenigen Strichen entzückend feine Landschaftsbilder. Darin hat Shelley wieder grosse Ähnlichkeit mit ihm. Er hat diesen Kontrast in Dantes künstlerischem Schaffen wohl wahrgenommen. In einem Briefe an Peacock spricht er im Februar 1819 einmal von Michelangelo, dessen Grösse er durchaus nicht gerecht wird, und fährt dann so fort: „What is terror without a contrast with, and a connexion with, love liness? How well Dante understood this secret — Dante, with whom this artist has been so presumptuously compared.“ Denselben Gedanken, leicht variiert, drückt er auch L. Hunt gegenüber aus in dem Briefe vom 3. September 1819: „He has been called the Dante of painting; but if we find some of the gross and strong outlines, which are employed in the most distasteful passages of the *Inferno*, where shall we find your Francesca, — where the spirit coming over the sea in a boat, like Mars rising from the vapours of the horizon — where Matilda gathering flowers, and all the exquisite tenderness, and sensibility and ideal beauty, in which Dante excelled all poets except Shakespeare?“ Die übrigens nicht vereinzelt dastehende Ansicht Shelleys, das *Purgatorio* sei dem *Inferno* vorzuziehen, wie das ja aus der angeführten Briefstelle deutlich hervorgeht, spricht der Dichter in dem *Essay on the Devil, and Devils* auch deutlich aus: „The *Purgatorio*, with the exception of two famous passages is a finer poem than the *Inferno*.“ Seine allgemeine Auffassung der Idee der Hölle [1]) wird dieses auf ästhe-

1) Schopenhauers Worte (ed. Grisebach V, p. 469). „Das ganze Inferno des Dante ist recht eigentlich eine Apotheose der Grausamkeit“ geben Shelleys Auffassung den knappsten Ausdruck.

tischem Grunde erwachsenen Urteil noch bestärkt haben. Die zarteren Phantasiegebilde des *Purgatorio* sind nach Shelleys Ansicht nur vergleichbar mit ähnlichen Schöpfungen der griechischen Literatur. In dem *Discourse on the Manners of the Ancients* (Pr. W. III. 241) spricht er es aus: „Perhaps Dante created imaginations of greater loveliness and energy than any that are to be found in the ancient literature of Greece“ und weiterhin mit kritischem Zusatz: „Nor could Dante, deficient in conduct, plan, nature, variety, and temperance, have been brought into comparison with these men, but for those fortunate isles, laden with golden fruit, which alone could tempt any one to embark in the misty ocean of his dark and extravagant fiction.“

Swinburn hat sich über das Verhältnis Shelleys zu Dante in seinem Essay ausgesprochen, doch scheint das Urteil, das man auf Grund der angeführten Stellen sich bilden muss, nicht mit dem seinigen übereinzustimmen. Er geht von der vierten Strophe von Shelleys *Adonais* aus. Shelley nennt dort Milton „the third among the sons of light“. Swinburn tritt nun für die Erklärung ein, die beiden ersten müssten Homer und Shakespere sein. Dante könne nicht in Frage kommen. „To him Dante could scarcely have seemed a type of spiritual illumination, a son of light elect above other poets. No man, not even Landor, has laid upon the shrine of Dante a thankoffering of more delicate praise, has set a deeper brand of abhorrence upon the religion which stained his genius.“ Was die Sache selbst angeht, so ist an dieser Stelle doch Dante gemeint, der in der *Defence* als zweiter epischer Dichter bezeichnet wird zwischen Homer und Milton. Shakespere kann nicht gemeint sein, weil es sich nur um epische Dichter handelt.

Wenn Swinburn Dante und Milton lieber als Söhne des Feuers bezeichnet als des Lichtes, nur weil sie dem Christenglauben ihrer Zeit anhingen, der von ihm als „plague-sores of religion", als „most hateful creed in all history; uglier than the faith of Moloch or of Kali, by the hideous mansuetude, the devilish loving-kindness of its elections and damnations", als „pestilence" bezeichnet wird, so ist das seine Sache. Was Shelley angeht, so ist er in diesem Falle nicht so fanatisch wie Swinburn. Er konnte den Dante, der ein immerhin liberaler Vertreter einer ihm zeitweise verhassten Religion oder besser Theologie war, wohl unterscheiden von Dante, dem grossen epischen Dichter, dem „son of light". Swinburn fügt seinem temperamentvollen, aber geschmacklosen Ausfall noch einen Grund hinzu: „At the same time it may be plausibly if not reasonably alleged that Shelley and Landor were both in some measure disqualified by their exquisite Hellenism of spirit to relish duly the tone and savour of Dante's imagination." Soweit Shelley in Betracht kommt, ist auch dieser Grund hinfällig. Shelley war zunächst eine ästhetisch so fein gebildete Natur, dass er Dinge von ganz heterogener Natur geniessen konnte. Im übrigen gähnt zwischen Hellenismus und Dante nicht eine unüberwindliche Kluft; es spannt sich vielmehr manche Brücke, und Shelley hat sie betreten. Dass er vollends „tone and savour of Dantes imagination" geniessen konnte, beweisen ausser den angeführten Selbstbekenntnissen seine Übersetzungen aus Dante.

IV.

Der erste uns bekannte Versuch, aus dem Italienischen zu übersetzen, muss etwa in das Jahr 1814

oder 1815 fallen; er wurde nämlich mit dem *Alastor* veröffentlicht. Es ist dies die Übersetzung eines Sonetts, das Dante Alighieri an Guido Cavalcanti sendet. Der italienische Text lautet:

„Guido, vorrei: che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel, ch' ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio,

Sichè fortuna od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento,
Anzi, vivendo sempre in un talento,
Di stare insieme crescesse il disio.

E Monna Vanna, e Monna Bice poi,
Con quella, ch' è sul numero del trenta,
Con noi ponesse il buono incantatore;

E quivi ragionar sempre d' amore
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome io credo che sariamo noi."

In diesem launigen Gedicht spricht Dante also den Wunsch aus, ein Zauber möge Guido, Lapo und ihn hinwegtragen auf einem Zauberschiffe, das ganz nach ihrem Willen mit dem Winde dahin fliegen solle. Kein Wechsel, kein unangenehmes Ereignis solle die Fahrt stören. Mit ihnen sollten die Geliebten fahren; sie würden von der Liebe reden und beide Teile würden dann zufrieden sein.

Was zunächst die Form der Übersetzung Shelleys angeht, so sei, wie für alle dorthin gehörenden Fragen, auf Kroders glänzende Abhandlung *Shelleys Verskunst* hingewiesen. Er führt aus, dass Shelley das strenge italienische Sonettenschema mit der Reimstellung a b b a in beiden Stollen, welches Wordsworth mindestens in der Hälfte seiner Sonette und Keats fast ausnahmslos beibehalten habe, nur ein einziges Mal zur Anwendung gebracht habe. Unser Sonett ist in einer schon vor-

geschrittenen Form des Sonetts verfasst, nämlich in der Surrey-Shakespereschen mit gekreuzter Reimstellung in den Stollen. Auch die auf Anordnung des Inhaltes zielende Forderung des italienischen Ursonetts, nämlich dass die Stollen unter sich und von den Terzinen in Form und Gedanken zu scheiden wären, ist fallen gelassen worden. Das Sonett besteht, wie die meisten englischen Sonette, aus drei gleich gebauten Strophen mit einem abschliessenden Couplet.

Der Inhalt des Sonettes ist frei, aber treffend wiedergegeben.

Erweiternde Zusätze des Übersetzers:

v. 2: incantamento — some strong enchantement;
v. 3: un vascel — a magic ship;
v. 3: che — whose charmed sails;
v. 6: dare impedimento — mar our joyous voyage;
v. 11: companions of our wandering;
v. 11: quivi — wherever we might rove;
v. 13: contenta — content and free.

Diese Zusätze sind teils Ausführungen des Gedankens im Original, so vv. 2, 3, 6, oder zur Füllung des Verses notwendig, wie in v. 11, oder einfach durch den Reim bedingt, wie in v. 13 Ganz frei, aber sinngemäss sind die Verse 7, 8 wiedergegeben. Die Verse 9, 10 des Originals haben Shelley Schwierigkeiten gemacht. Dante will sagen: Unsere Geliebten sollen mit uns fahren! Er führt ihre Namen an: Monna Vanna, d. i. die toskanische Geliebte Cavalcantis, namens Giovanna (*Vita Nuova*, c. 24); Monna Bice ist natürlich Beatrice. Lapos Geliebte nennt er nicht mit Namen, sondern sagt conquella ch' è sul numero del trenta. Damit bezieht er sich auf die Liste der sechzig schönen Frauen, von der er in der *Vita* (c. VI) spricht. Shelley wollte diese für den Leser dunkle Bezeichnung beseitigen; es ist ihm allerdings nicht im Sinne Dantes gelungen.

Ob Shelley in dem Gedichte mehr sah als eine poetisch gelungene Übersetzung, ob er unter den Namen sich Personen dachte, darüber liessen sich nur gewagte Hypothesen aufstellen.

Mit diesem Sonett verbunden ist offenkundig ein anderes, nämlich ein Antwortschreiben Cavalcantis an Dante, in dem der Dichter zum Ausdruck bringt: Zwischen uns steht es nicht mehr wie einst. Früher, als du die blinde Menge verabscheutest, da liebte ich dich und deinen Sang. Möchtest du doch wieder den Weg zu dir selbst zurückfinden! Auch dieses Sonett hat Shelley nach Forman spätestens im Anfang des Jahres 1815 übersetzt, aber auffallenderweise nicht mit dem *Alastor* veröffentlicht. Es fand sich unter den Papieren L. Hunts und wurde erst durch Forman bekannt gemacht. Es ist sehr wahrscheinlich das Sonett, das Shelley in seinen Brief vom 23. November 1821 an Hunt einschliesst. Dort heisst es in einer Nachschrift: „I send you a sonnet. I don't expect you to publish it, but you may show it to whom you please" (Pr. W. IV, p. 150). Warum veröffentlichte Shelley das Sonett nicht mit dem andern? Forman glaubt in „the extraordinary liberality of rejection characteristic of Shelley" den Grund zu finden. Das mag mitspielen, obschon das Sonett an Güte nicht hinter dem anderen zurücksteht. Es gibt noch einen andern Grund. Zwischen dem aus Cavalcanti übersetzten Sonett Cavalcantis und einem andern von den wenigen, in dem Alastorbändchen vereinigten Gedichten besteht eine nicht zu leugnende Beziehung, auf die Garnett aufmerksam gemacht hat. Es ist das Sonett *To Wordsworth.* Shelley fing damals an, sich von der Seeschule und besonders von Wordsworth freizumachen. Dies wurde ihm wesentlich erleichtert durch die Stellung des letzteren zur französischen Revolution. Wie Cavalcanti an Dante, so wendet sich Shelley an den Dichterfreund und beklagt den Wechsel, der sich in seinem Charakter vollzogen. Die Ähnlich-

keit erstreckt sich auf wörtliche Anklänge und gleiche Vorstellungen.

Cavalcanti an Dante.	Shelley an Wordsworth.
my Spirit . . . . doth weep to find	. . . . thou hast wept to know
Once thou didst loathe the multitude	Thou hast like to a rock-built refuge stood
Of blind and madding men —	Above the blind and battling multitude.
It grieves me that thy mild and gentle mind	Deserting these, thou leavest me to grieve,
Those ample virtues which it did in herit	Thus having been, that thou shouldst cease to be.
Has lost.	

Die Ansicht, dass die Übersetzung des Cavalcantischen Sonetts Beziehungen zu Shelleys Gedicht an Wordsworth hat, wird bestätigt durch ein Fragment eines Gedichtes aus dem Jahre 1818, das von Dowden (II, p. 218) als wahrscheinlich auf Wordsworth bezüglich erklärt wird. Der Inhalt und die Ausdrucksweise erinnert an die Sonette:

> My head is wild with weeping for a grief
> Which is the shadow of a gentle mind.
> I walk into the air (but no relief
> To seek, — or haply, if I thought, to find;
> It came unsought); — to wonder that a chief
> Among men's spirits should be cold and blind.

Hätte Shelley nun beide Sonette 1816 mit dem *Alastor* veröffentlicht, so war es eine missliche Sache. Entweder man hätte das Sonett Cavalcantis als Übersetzung angesehen und als nichts anderes, dann hätte man das Sonett an Wordsworth leicht als Nachbildung erkennen können, und die Gefahr lag für den jungen Dichter nahe, als unoriginell bezeichnet zu werden. Das ist für jeden um Anerkennung ringenden Dichter unangenehm; Shelley aber besonders hat

sich immer bemüht, auch nur den Schatten der Unoriginalität von sich zu entfernen oder doch zu verbergen (vgl. Kroder p. 156). Oder man hätte hinter dem übersetzten Sonett doch den wahren Adressaten heraus gefunden, und dann war derselbe Gedanke wiederholt. Drum hat Shelley sich vermutlich für das Einfachste entschieden und die wenig oder gar nicht bekannte Vorlage zu seinem Sonett an Wordsworth fallen lassen.

Was die Übersetzung des dann später unter die Papiere Hunts zu gelegentlicher Verwertung geratenen Sonetts angeht, so ist formell zu beachten, dass Shelleys Sonettenform hier insofern altertümlicher ist, als er wenigstens in der ersten Strophe den umarmenden Reim beibehalten hat. Die beiden übrigen haben den Kreuzreim.

Cavalcantis Sonett lautet:

Io vengo il giorno a te infinite volte,
I trovoti pensar troppo vilmente;
Molto mi duol della gentil tua mente,
E d' assai tue vertù, che ti son tolte.
Solevati spiacer persone molte;
Tuttor fuggivi la noiosa gente:
Di me parlavi si coralemente,
Che tutte le tue rime avea accolte.
Or non mi ardisco, per la vil tua vita,
Far dimostranza che 'l tuo dir mi piaccia;
N' è 'n guisa vegno a te, che tu mi veggi.
Se 'l presente sonetto spesso leggi,
Lo spirito noioso, che ti caccia,
Si partirà dall' anima invilita.

Ein Vergleich des Shelleyschen Gedichtes mit diesem Original zeigt, dass es dem Dichter hier gar nicht auf eine wörtliche Übersetzung ankam. Man muss von einer dem italienischen Dichter nachempfundenen Übertragung reden. Es findet sich freilich kein Ge-

danke in Shelleys Gedicht, der nicht auch im Original gelegen hätte. Aber die Art, wie er ihm Ausdruck verleiht, beweist, dass Shelley dem gebotenen Stoff als selbstschaffender Meister gegenüber steht.

Das beweist fast jede Zeile. Besonders frei ist v. 7, 8 wiedergegeben mit I loved thy lofty songs and that sweet mood When thou wort faithful to thyself and me, sowie v. 12: Again and yet again Ponder my words und v. 1: Returning from its daily quest. Shelley ist kräftiger im Ausdruck; so gibt er trovo in v. 2 mit doth weep to find wieder, noiosa in v. 6 mit blind and madding. Er setzt auch zu, wenn es aus irgend einem Grunde nötig ist, so in v. 4: which it did inherit, v. 6: I then loved thee, v. 9/10: in vain I seek what once thou wert.

Kurz, man hat den Eindruck, dass Shelley möglichst unabhängig von seiner Vorlage durch dieses Gedicht zu Wordsworth sprechen wollte.

Noch auf englischem Boden verfasst sind drei Zeilen einer Übersetzung der im *Vita Nuova* eingestreuten Sonette. Um eine eigentliche Übersetzung handelt es sich auch hier nicht. Forman nennt sie adapted from the Vita Nuova of Dante. Er sagt: „These lines, not, as far as I know, previously published, are said to have been scratched by Shelley on a window-pane at a house wherein he lodged while staying in London. I have them on the authority of a gentleman whose mother was the proprietress of the house; and, by internal evidence, they commend themselves sufficiently as genuine.“ Es sind die drei letzten Zeilen des elften Sonetts, das beginnt: „Ne gli occhi porta la mia donna Amore.“ Sie lauten:

„Quel ch' ella par quand' un poco sorride
Non si può dicer nè tener a mente
Sì è nuovo miracolo gentile.“

Er übersetzt:

What Mary is when she a little smiles
I cannot even tell or call to mind,
It is a miracle so new, so rare.

Man sieht, er hat die Verse auf seine Beziehungen zu Mary zugeschnitten. H. Richter bringt sie in folgenden Zusammenhang: „Klagen über Marys Kälte und Verschlossenheit werden schon früh mitunter laut.“ Sie erwähnt dann diese Zeilen und fügt hinzu, „woraus hervorzugehen scheint, dass ihre Laune für gewöhnlich keine heitere war“. Diese Deutung mag wohl zutreffend sein. Jedenfalls beweisen die Verse, dass Shelley schon in England mit so grossem Anteil das Jugendwerk Dantes gelesen hat, dass er Stellen daraus auf seine eignen Lebenslagen umzumünzen verstand.

Einer späteren Zeit als diese Sonette und die Zeilen aus der *Vita* gehören die andern Übersetzungen an. Die Übertragung von Dantes berühmter Kanzone *Voi che intendendo il terzo ciel movete* stammt aus dem Jahre 1820.

Damit stellte sich der Dichter eine äusserst schwierige Aufgabe. Die Kanzone ist ein ausgesprochen romanisches Gewächs; sie wirkt eigentlich nur in der klangvollen, wohllautenden Sprache des Südens. Dante hat sie auch ausdrücklich in der von ihm geschaffenen Volkssprache geschrieben. Im *Convito*, Tratt. I, c. 7, wo er die Gründe für ihren Gebrauch angibt, heisst es:

„Anche lo latino l'avrebbe sposte a gente d'altra lingua, siccome a Tedeschi e Inghilesi e altri; e qui avrebbe passato il loro commandamento. Chè contro al loro volere, largo parlando, dico, sarebbe sposta la loro sentenzia colà dove elle non la potessono colla loro bellezza portare. E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può

della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.“

Man muss sich wundern, dass Shelley, der diesen Ausspruch wahrscheinlich kannte, sich trotzdem an eine Übersetzung wagte.

Die Kanzone, ein ursprünglich provenzalisches Versgebäude, ist aus mehreren Strophen von verschiedener Länge zusammengesetzt. Dantes Kanzonen zählen meist fünf Strophen. Die vier ersten bestehen aus dreizehn Versen und die Schlussstrophe aus neun. Die Reimstellung in den ersteren ist stets die gleiche: a b c b a c c d e e d f f und im Envoy a b c b a c c d d. In den letzten vier Strophen hat Shelley die Verszahl beibehalten; die erste zählt nur zwölf Verse. Dass er auch die kunstvolle Reimverschlingung nachzuahmen versuchte, ist offenkundig. Die zweite Strophe, die vierte und das Geleit decken sich in der Reimstellung genau mit dem Original. In der ersten, in der ja auch ein Vers fehlt, ist es ihm nicht gelungen, ebensowenig in der überhaupt unfertigen dritten. Dabei dürfen uns allerdings Reime wie her : sphere, fare : appear, here : her, dull : beautiful nicht stören.

Eine genaue Vergleichung der Übersetzung mit dem Original zeigt, wie wörtlich und dabei zwanglos die Verse von Shelleys Lippen gleiten. Da merkt man nichts von der geistigen Arbeit, die aufgewandt werden muss, bis solch ein kleines Kunstwerk dasteht.

Nur wenige Zusätze finden sich:

I. v. 4. valore — power and art wegen des Reimes auf heart;
v. 8. when I cry „ „ „ „ novelty;
II. v. 14. and oft „ „ „ „ aloft;
IV. v. 43. which thou hast led „ „ „ „ regret (!);
V. v. 56. as chance may do „ „ „ „ few;
v. 59. that they are dull „ „ „ „ beautiful.

Ausgelassen ist I. 6. nello stato ov' io mi trovo, ohne dass der

Sinn wesentlich geschädigt wird. Geändert hat der Übersetzer die Anrede in II. v. 15 our Father, wo Dante der Anrede I. v. 1 entsprechend vostro Sire sagt. Unvollendet ist die Mitte der dritten Strophe. Man kann sich kein Urteil bilden, wie sie nach Abschluss der endgültigen Fassung ausgesehen hätte. Vielleicht hat auch seine Ausgabe ihm das Verständnis erschwert. Er übersetzt nämlich if such a lady saw they never. Er hat offenbar statt Qual' ora fu = Welch böser Tag, dass jene Frau sie musste sehen! qualora gelesen, es als Konjunktion übersetzt und somit keinen Sinn herausgefunden.

Die übrigen Strophen aber sind wohl gelungen, besonders das Geleit. Shelley hat sich besonders liebevoll mit ihm befasst, weil er es seinem *Epipsychidion* vorausschicken wollte. Das Dichten an *Epipsychidion*, und der lebhafte Verkehr mit der für Dante und Petrarka begeisterten Emilia Viviani wird auch wohl der Anlass zum Übersetzen dieser Kanzone gewesen sein. Sie floss Shelley aus dem Herzen, und beim Übersetzen der letzten Zeilen musste es bluten. Zeile für Zeile drückte Dante die Empfindung aus, unter der Shelley so viel gelitten. Wenn er sich auch gelegentlich den Anschein gab, als sei es ihm gleichgültig, ob er verständige Leser fände oder gar keine, in unbewachten Augenblicken, an verborgenen Stellen seiner Briefe bricht doch die Sehnsucht nach Anerkennung und Lob hervor, wie sie nun einmal in jedem Dichter lebt. Aber das damalige England fand seine Dichtung faticosa e forte.

Wann Shelley seine Übersetzungen aus der *Göttlichen Komödie* angefertigt hat, ist auch nicht bestimmt zu sagen; sie sind nicht datiert. Vermutlich sind sie in Italien entstanden.

Von grossem Interesse ist hier der Bericht Medwins (Life II. 15 ff.): „I had also the advantage of reading Dante with him; he lamented that no

adequate translation existed of the Divina Comedia(!), and though he thought highly of Carey's work, with which he said he had for the first time studied the original, praising the fidelity of the version, it by no means satisfied him. What he meant by an adequate translation, was, one in terza rima; for in Shelley's own words, he held it an essential justice to an author, to render him in the same form. I asked him if he had never attempted this, and looking among his papers, he shewed, and gave me to copy, the following fragment from the Purgatorio, which leaves on the mind an inextinguishable regret, that he had not completed — nay, more, that he did not employ himself in rendering others of the finest passages." Die nun folgenden 39 Zeilen hatte Medwin schon einmal veröffentlicht in dem Buche „*The Angler in Wales*" (1834). Erst Garnett hat in den *Relics of Shelley* (1862) die vollständige Übersetzung mit Ausfüllung der Lücke von Vers 9—28 gegeben. Diese Version trägt auch ein Datum: 1820.

Die Stelle, die Shelley sich zur Übersetzung auswählte, findet sich in dem von ihm so geschätzten *Purgatorio*, Canto XXVIII, 1—51. Es ist jener Gesang, in dem der Dichter uns das irdische Paradies schildert. Er steht auf dem Gipfel des Fegfeuerberges. Hier, wo die Läuterung von Leidenschaft und Sünde vollendet ist, war der Punkt, an dem er uns den Zustand vollkommener menschlicher Glückseligkeit ausmalen durfte.

Die Wahl dieser Stelle ist wieder bezeichnend für Shelley. Nicht die grossartig schaurig-erhabenen Szenen des *Inferno*, nicht der verklärte Glanz des *Paradiso* reizten ihn zur Nachbildung. Aber das irdische Paradies! Das war ja eine seiner Lieblings-

ideen, die ihm stets vorschwebte, eine seiner Utopien, der er vergeblich nachjagte. Die Worte Mathildens:

„Quelli ch' anticamente poetaro
L' età dell' oro e suo stato felice
Forse in Parnaso esto loco sognaro"

gelten auch für Shelley. Aber nicht nur der poetische Vorwurf, auch die Ausführung musste ihm gefallen. Dieser Canto birgt eine der feinsten Naturschilderungen, die in der Poesie zu finden. Man findet kaum einen Dichter, der so zart und fein den frischen Frühlingsmorgen schildert, wenn der leichte Wind die heisse Stirn umfächelt und im Walde jenes Weben beginnt, jene Harmonie aus dem Geflüster des Laubes, dem Plätschern der Wellen und dem lockenden Sang der Vöglein. Wie oft hatte Shelley solche Morgen erlebt, wenn er allein durch Windsor Forest strich oder in Italien in aller Frühe ein stilles Plätzchen im Walde suchte, wie es bei Trelawny zu lesen ist. Und in einem solchen Eden nun die verklärte Frauengestalt Mathildens, Blumen pflückend und singend! Ganz, wie Shelley es sich immer geträumt! Wenn die eigne Seele bekümmert dasteht, hangend und bangend, dann muss ein *Epipsychidion* auftreten, von ihm gerne unter der Gestalt eines reinen Weibes gedacht, und dieses befreit sie, wie Mathilda den Dante, von Zweifels Qualen und führt ihn höheren Zielen zu. — Die ganze duftige Szene war nach dem Herzen Shelleys. Sie musste auf ihn eine starke Wirkung ausüben, wie sie es von jeher auf die Künstler getan, von Fra Benozzo, dem Maler der Mediceerkapelle, und Botticelli, dem Urheber der Primavera, an bis zu D. G. Rossetti.

Hier sei übrigens auf eine Stelle bei Medwin (p. 254) hingewiesen. Er berichtet von einem Gespräch

Byrons mit Shelley über Dante. Lord Byron wollte bekanntlich von dem Dichter der *Komödie* nichts wissen. In der ihm eigenen Weise fällt er über ihn her und lässt kein gutes Haar an ihm. Medwin fährt so fort: „That Shelley did not agree with Byron in this criticism, I need scarcely observe. He admitted, however, as already recorded, that the Divine Comedy was a misty and extravagant fiction, and redeemed only by its ‚Fortunate Isles, laden with golden fruit'. But, said he, remember the time in which he wrote. He was a giant.

Quel signor del' altissimo canto
Chi sovrea gli altri come aquila vola.

Read the Paradiso, and parts of the Purgatorio, especially the meeting with Mathilda."

Wäre es nicht der dichtende Lord gewesen, mit dem Shelley diese Unterhaltung gehabt und der für Widerspruch sehr empfindlich war, er würde seiner oft ausgesprochenen Vorliebe kräftigeren Ausdruck gegeben haben. Das scheint auch Medwin empfunden zu haben; er fährt so fort: „He afterwards told me that the more he read Dante, he the more admired him." Die Stelle ist jedenfalls ein Beweis für die Behauptung, die Szene „Mathilde Blumen pflückend" habe Shelley ausnehmend gut gefallen.

Seiner Medwin gegenüber geäusserten Absicht getreu, übersetzt Shelley die Stelle im Versmass des Originals, in der terza rima. In der Leichtigkeit, mit der er sich in dieser Form bewegt, sieht Todhunter mit Recht ein wesentliches Verdienst der Übersetzung.

Die Übertragung zeigt auch inhaltlich genauen Anschluss an das Original, was die genaue Übereinstimmung der Verszahl schon vermuten lässt. Interessant ist ein Vergleich der beiden vorhandenen Fassungen, der von Medwin (1834) und der von Garnett aus dem Nachlass (1862) herausgegebenen. Shelley

hat sich die Mühe nicht verdriessen lassen, seine Übersetzung noch einmal durchzusehen und auszufeilen. In den meisten Fällen ist Garnetts Version die bessere; man vergleiche v. 4, 5, 22—26, 28, 32, 47. Nur einmal hat Hutchinson in v. 39 die Lesart bei Medwin mit Recht angenommen.

Zu der Übersetzung, wie sie bei Hutchinson vorliegt, ist zu bemerken: Shelley hat die Episode als selbständig betrachtet wissen wollen und sich darum an die durch den Zusammenhang bei Dante bedingte Örtlichkeit nicht gebunden. Dante hatte den Gipfel des Läuterungsberges erklommen und wendet sich nun vom Rande der Hochfläche, den er als riva bezeichnet, zu dem Walde, der in der campagna liegt. Drum deckt sich Shelleys Vorstellung, wie sie aus den Worten leaving the mountain's steep, green slope, I wound up hervorgeht, nicht ganz mit der Szenerie bei Dante.

Der Zusätze finden sich nur wenige:

v. 4: beneath the forest's roof;
v. 6: And sought those inmost labyrinths;
v. 7, 8: in that stillness deep And solemn;
v. 31: yet clear;
v. 32: whose interwoven looms;
v. 37: which starred that night;
v. 39: charms every sight;
v. 42: and besprent;
v. 48: in Enna's glen;
v. 49, 50: singing here And gathering flowers
v. 50: that fair maiden;
v. 51: more dear.

Von diesen erklären sich einige durch die Notwendigkeit, den Vers zu füllen, so v. 4, 6, 31, 37, 39, 49, 50. Andere verdanken dem Reimzwang ihr Entstehen, so v. 7, 32, 42, 48, 51.

Nur wenige Züge gehen verloren, so v. 4: senza più aspettar und v. 6: su per lo suol che d'ogni parte oliva.

Nur eine Stelle ist in unfertigem Zustande. Es hiess bei Dante:

Un' aura dolce, senza mutamento
Avere in sè, mi feria per la fronte
Non di più colpo che soave vento.

Das senza mutamento avere in sè bezieht sich auf aura. Der Lufthauch kommt nicht stossweise, sondern weht sanft und

stet. Dante wollte nach Ansicht der Erklärer in allegorischer Weise damit den sich immer gleich bleibenden Willen zum Guten bezeichnen. Diese Dunkelheit oder Unklarheit wollte Shelley vermeiden, ein Bestreben, das sich ja auch in den drei letzten Zeilen der Übersetzung zeigt. Darum bezieht er, ob aus Absicht oder Missverständnis ist zweifelhaft, den Ausdruck auf das Waldinnere und nennt es motion-proof against the air . . Dabei gerät er aber ungewollt mit sich selbst in Widerspruch, wenn er v. 10 sagt: the leaves tremblingby were all bent . . . . und Dante selbst den Windhauch auf der Stirn verspüren lässt. In der Version von 1834 findet die Terzine einen metrisch und inhaltlich befriedigenden Abschluss: Like the sweet breathing of a child asleep. Hutchinson hat trotzdem die unvollständige Zeile der späteren Version vorgezogen. Es wäre allerdings auch das einzige Mal gewesen, dass Shelley selbständig etwas hinzugesetzt, wozu er durch sein Original nicht berechtigt war. In der späteren Fassung ist durch continous der dunkle Ausdruck Dantes wiedergegeben worden. Aber das dem vento entsprechende Substantiv fehlt. Die Rossettische Konjektur sleep gibt keinen Sinn.

In den Gesamtausgaben findet sich ausser dieser noch eine andere Übersetzungsprobe aus der *göttlichen Komödie*, aus dem *Inferno*, allerdings mit dem Zusatz „Translated by Medwin and corrected by Shelley." Medwin berichtet (II. 19 ff.): „At Shelley's request, and with his assistance, I attempted to give the Ugolino, which is valuable to the admirers of Shelley, on account of his numerous corrections, which almost indeed make it his own." Dazu macht Forman die Bemerkung: „The italics shew what Medwin attributes to Shelley; but I am strongly inclined to think there is more of Shelley's work in the piece than is shewn thus. A less finished version of this scene was published by Medwin in 1821, in a volume entitled *Sketches in Hindostan with other Poems*; and only some of the lines in which Shelley is supposed to have helped correspond there with the italicized portions of the text, other

lines being also much inferior to those in the text. I fancy that, while Shelley was alive, Medwin believed in him less implicitly than after his death, and thus preferred his own wording in some cases; and that time led him to adopt all Shelley's readings, probably with some jotted down in his own writing from Shelley's lips, and ultimately mistaken for his own work." In der Beurteilung von Medwins Charakter und des Verhältnisses zu Shelley sind die meisten Shelley-Biographen ebenso skeptisch wie Forman. Was den uns interessierenden Fall angeht, so ist die zweifelnde Haltung wohl verständlich. Von seiner Übersetzung des *Prometheus* des Äschylus sagt Medwin (II. 13) selbst: If there be any merit in my own version of that wonderful drama, it is much due to the recollection of his words" d. h. Shelleys. Andrerseits ist es doch so unmöglich nicht, dass einem Dilettanten — Medwin war ein solcher — auch einmal ein treffliches Gedicht oder eine gelungene Übersetzung möglich wird. Die Literaturgeschichte kennt mehr als ein Beispiel.

Die Auswahl der Stelle ist übrigens für Shelley nicht charakteristisch. Es handelt sich um die Ugolino-Episode in Canto XXXIII, die vor vier Jahrhunderten schon Chaucer zur Nachdichtung veranlasst hatte. Es ist nicht anzunehmen, dass Shelley sich diese herzzerreissende Szene zur Nachbildung gewählt haben sollte. Byron dagegen hat sie eifrig studiert und würde nach Shelleys Ansicht ohne Kenntnis derselben den *Prisoner of Chillon* niemals haben dichten können. Er selbst hat anschliessend an eine unrichtige Auslegung einer Zeile (v. 75) bemerkt: „The story is horrible enough without such a comment." Die grausige Geschichte, wie sie uns in der Shelley-Medwinschen

Fassung vorliegt, ist trefflich übersetzt. Da man indes nicht entscheiden kann, was dem einen oder dem anderen zuzusprechen ist, muss von einer genauen Betrachtung der ganzen Übersetzung abgesehen werden. Immerhin beweisen die von Medwin als von Shelley herrührend bezeichneten Stellen, dass unser Dichter seinem Stoff unabhängiger gegenübersteht wie der auf wörtliche Wiedergabe bedachte Medwin.

Shelley setzt ruhig eine dem Zusammenhang entsprechende Wendung zu, z. B. v. 8, 9: It was a slumber deep And evil; for I saw, or I did seem . . . oder v. 32: to read myself. Eine andere Stelle zeigt eine ganz persönliche Auffassung. Es heisst bei Dante, v. 31 ff.:

> Con cagne magre, studiose e conte,
> Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
> s' avea messi dinanzi dalla fronte.

Shelley sieht in den mit dem tyrant Lord verbundenen Adelsgeschlechtern selbst die cagne magre: „with him Gualandi came, Sismondi, and Lanfranchi, bloodhounds lean, Trained to the sport and eager for the game Wide ranging in his front."

Aus ähnlichen Gründen muss von einigen Strophen abgesehen werden, „translated from the Italian of Christofano Bronzino". Der Dichter ist wenig bekannt, die Kunstgeschichte aber kennt ihn unter dem Namen Allori als den Maler der Spätrenaissance, der das Judith-Bild im Pitti-Palast gemalt hat. Forman hat die fragmentarische Übersetzung in der von L. Hunt bearbeiteten Gestalt herausgegeben. Hutchinson hat sie unter den Poetical Works nicht aufgenommen.

V.

Es bleibt die Frage, ob die Beschäftigung mit Dante auch ihre Spuren in Shelleys Dichten hinterlassen hat. Wer mit der Genesis seiner Werke in

etwa vertraut ist und gesehen hat, wie häufig und wie geschickt er das, was er einmal gelesen, manchmal sicher unbewusst, manchmal aber bewusst in seine Gedankengespinste zu verweben versteht, wird die Frage von vorneherein bejahen. Über gegenseitige Beeinflussung der Dichter spricht Shelley ganz ausführlich in der Vorrede zu *Prometheus Unbound*. Nur einige Sätze seien hervorgehoben: „As to imitation, poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination“ .... „One great poet is a masterpiece of nature which another not only ought to study but must study.“ In einem Briefe vom Juli 1821 heisst es: „Poets — the best of them — are a very cameleonic race, they take the colour not only of what they feed on, but of the very leaves under which they pass.“

Die Wechselbeziehungen zwischen Shelley und Dante sind zahlreich. Die Literatur über Shelley hat auf manchen Zug schon aufmerksam gemacht. Es sollen im folgenden diese Stellen zusammengestellt und einige hinzugefügt werden.

Interessant ist zu beobachten, dass gerade die übersetzten Stellen nachwirken auf sein eignes Schaffen. Die Beziehungen zwischen dem übersetzten Sonett Cavalcantis an Dante und Shelleys Sonett an Wordsworth sind schon erwähnt. Das andere übersetzte Sonett kann befruchtend auf einige Lieblingsideen Shelleys eingewirkt haben: Die phantastische Idee eines Zauberbootes, ein Leben mit wenigen lieben Menschen, fern von der Gesellschaft, allein mit der Natur. Im August 1821 schreibt er: „My greatest content would be utterly to desert all human society. I would retire with you and our child to a solitary island in the sea, would build a boat, and shut upon my retreat the floodgates of the world“ und weiterhin:

„If I dared trust my imagination, it would tell me that there are one or two chosen companions besides yourself whom I should desire.“ Das Sonett erschien mit *Alastor*. Auch da die seltsame Bootfahrt, eine andere phantastische Fahrt am Schluss von *Laon und Cythna*, ebenso in *Epipsychidion* (v. 407 ff.). Ist die Schilderung des Inselparadieses in dem letztgenannten Gedicht nicht eine selbständige Erweiterung des von Dante angedeuteten Gedankens? Auch im *Envoy* zu dieser Dichtung mit der Anrede an Marina, Vanna und Primus wird man noch einmal an das übersetzte Sonett erinnert.

Einmal hat Shelley seine Beeinflussung auch zugegeben. In der Vorrede zum *Prometheus* sagt er: „The imagery which I have employed will be found, in many instances, to have been drawn from the operations of the human mind, or from those external actions by which they are expressed. This is unusual in modern poetry, although Dante and Shakespeare are full of instances of the same kind: Dante indeed more than any other poet, and with greater success.“

Im Drama selbst wird die berühmte Inschrift über dem Höllentor übersetzt (*Inferno* III. 9) „as o' er the gate of hell, ‚All hope abandon ye who enter here'“ (*Prom.* III, 4. 135). Die verschiedenen Höllenstrafen in den verschiedenen Kreisen sind gleichsam zusammengedrängt in dem Fluche des Prometheus (*Prom.* I. 266—271):

„Rain then thy plagues upon me here,
Ghastly disease, and frenzying fear:
And let alternate frost and fire
Eat into me, and be thine ire
Lightning, and cutting hail, and legioned forms
Of furies, driving by upon the wounding storms.“

Eine dem Prometheus ähnliche Gestalt, die der Höllen-

qualen nicht achtend in trotzigem Hochmut auch nach seinem Tode noch den Jupiter lästert und sich gegen seinen Despoten willen aufbäumt, ist Capaneus. (*Inf.* XIV. 52 ff.) Auf die Örtlichkeit im *Inferno* spielt an *Prom.* III. 1. v. 74: „Let Hell unlock Its mounded oceans of tempestuous fire.“ Die Höllenstadt Dis glaubt man auftauchen zu sehen bei den Versen (*Prom.* I. 344):

„Back to your towers of iron,
And gnash, beside the streams of fire and wail
Your foodless teeth!“

Man vergleiche Dantes Schilderung *Inferno* VIII. v. 68 ff., besonders 73, 74 und 78: Le mura mi parean che ferro fosse. — Die Schreckgestalten, an die die obige Aufforderung ergeht, finden sich auch bei Dante. Geryon, arise! and Gorgon (*Prom.* I. 346). Das Untier Geryon ist ausführlich beschrieben *Inf.* XVII. 1 ff. Mit dem „Geryon arise“ deckt sich *Inf.* XVII. v. 97: „Geryon, muoviti omai!“ Gorgon findet sich *Inf.* IX. 56. — Auch die Furien konnte Shelley bei Dante finden. Shelley: those with hydra tresses (*Prom.* I. 326), v. 518: steaming up from Hell's wide gate. Dante (*Inf.* IX. 38):

Tre furie infernal di sangue tinte,
Che membre femminili aveano ed atto,
E con idre verdissime eran cinte;
Serpentelli e ceraste avean per crine.

Auch die Amphisbaenic snake (*Prom.* IV. 119), die Shelley wahrscheinlich aus Lucan geschöpft hat, konnte er bei Dante finden. (*Inf.* XXIV. 82–90.) Auch ein schöner Vergleich (*Prom.* I. 753) findet seine Vorlage bei Dante.

Behold'st thou not two shapes from the east and west
Come, as two doves to one beloved nest,
Twin nurslings of the all-sustaining air
On swift still wings glide down the atmosphere?

Dante wendet den Vergleich an bei dem Herannahen von Francesca da Rimini und ihrem Geliebten „due che insieme vanno, E paion si al vento esser leggieri". (*Inf.* V 74, 75 und 82 ff.)

„Quali colombe dal disio chiamate,
Con l' ali alzate e ferme, al dolce nido.
Vengon per l' aere dal voler portate."

Auch das *Purgatorio* hat Shelley Vorlagen zu seiner imagery im *Prometheus* liefern können. Er selbst hat an einer früher schon erwähnten Stelle auf die wunderbare Bootfahrt im zweiten Gesange hingewiesen: Dante steht mit Virgil am Meeresrande. Plötzlich sieht er mit der Schnelligkeit eines Vogels ein Licht über die Wasserfläche eilen. Es wird heller und grösser; er sieht nichts als gleissende Weisse.

Poi d' ogni lato ad esso m' apparìo
Un non sapea che bianco, e di sotto
A poco a poco un altro a lui n' uscio. (22–25.)

Dann sieht er klarer; er erkennt Flügel und eine Barke. Endlich offenbart sich ihm das Ganze: Ein Gottesengel naht heran auf einem Fahrzeug, das nicht nach Menschenart sich fortbewegt:

Vedi che sdegna gli argomenti umani,
Sì che remo non vuol, nè altro velo
Che l' ali sue, tra liti sì lontani.

So hell strahlt die Erscheinung, dass das Auge den Glanz nicht mehr erträgt:

Poi, come più e più verso noi venne
L' uccell divino, più chiaro appariva;
Per chè l' occhio da presso nol sostenne,
Ma chinail giuso.

Der Engel fährt unter himmlischer Musik zum Strande und entfernt sich wieder eilends wie er gekommen. Diese Episode hat Shelley ausnehmend gut gefallen. Im *Prometheus* zeigt sich die Einwirkung in Asias Lied:

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing;
And thine doth like an angel sit
Beside the helm conducting it,
Whilst all the winds with melody are ringing . . . .

Weiterhin:

Meanwhile thy spirit lifts its pinions
In music's most serene dominions;
Catching the winds that fan that happy heaven.
And we sail on, away, afar,
Without a course, without a star,
But, by the instinct of sweet music driven.

Die strahlende Helle, in der der Engel erscheint, spiegelt sich in der Beschreibung des winged infant wieder, das Jone in einer Vision geschaut hat. (*Prom.* IV. 229 ff.)

Within it sits a winged infant, white
Its countenance, like the whiteness of bright snow,
Its plumes are as feathers of sunny frost,
Its limbs gleam white, thro the wind-flowing folds
Of its white robe, ...
Its hair is white, the brightness of white light
Scattered in strings.

Noch mehr als diese Stelle im *Prometheus* scheint das Ende des zwölften Gesanges in *Laon and Cythna* von diesem himmlischen Steuermann Dantes beeinflusst zu sein.

Strophe XX:

As we sate gazing in a trance of wonder,
A boat approached, borne by the musical air
Along the waves which sung and sparkled under
Its rapid keel — a winged shape sate there,
A child with silver-shining wings, so fair,
That as her bark did through the waters glide,
The shadow of the lingering waves did wear
Light, as from starry beams; from side to side,
While veering to the wind her plumes the bark did guide.

In Strophe XXI wird das Boot „translucent with the light divine of her within“ genannt, und von dem Kinde heisst es XXIV: „Then the bright child, the plumed Seraph came.“ — Aus dem *Paradiso* endlich hat Shelley jene wunderbare Stimmung genommen, dieses Ineinandergehen von Licht und Musik, das im Paradies Dantes überall sich ausbreitet und von einem Himmelskreis zum andern zunimmt. Die seligen Geister sind gleichsam eingeschlossen in Licht; man sieht sie nicht, man ahnt sie nur in ihrem Lichtkleid, in das sie eingehüllt sind. con la luce che m' ammanta heisst es *Par.* XXI. 66. la luce onde s' infiora Vostra sustanzia (*Par.* XIV. 13. 34.). Das Licht steigert sich in den Gestalten, mit denen Dante zusammen kommt, bis es für sein Auge unerträglich wird:

> E per la viva luce trasparea
> La Lucente Sustanzia tanto chiara
> Nel viso mio, che non la sostenea. (XXIII. 31–33.)

Dieselbe Stimmung liegt über manchen Stellen im *Prometheus.* Panthea sieht den Prometheus im Traum von allem Irdischen entkleidet. Die dunkle Nacht strahlt „with the glory of that form Which lives unchanged within, and his voice fell Like music“ (II. 63 ff.). In v. 71 heisst es: „the overpowering light of that immortal shape“ v. 75: „an atmosphere Which wrapt me in its all-dissolving power.“ Wie Beatrice lächelnd strahlt, so auch Prometheus: „He, arrayed In the soft light of his own smiles“ (II. 120). Wie Dante nur zagend auf die strahlende Schönheit Beatricens zu schauen wagt, so Panthea auf Asia: „I dare not look on thee; I feel but see thee not. I scarce endure The radiance of thy beauty“ (II. 5. 16 ff.). — Dieselbe Vorstellung von dem alles umhüllenden Licht findet sich in dem Gesang der Stimme in der Luft:

Child of Light! thy limbs are burning
Thro' the vest which seems to hide them: . . . .
And this atmosphere divinest
Shrouds thee wheresoe'er thou shinest." (II. 5. 54 ff.)

Wie im Paradies Dantes sind die seligen Geister wrapt in sweet sounds, like radiant veils (IV. 82). An das Lichtmeer Dantes (Canto XXX) erinnert an ocean of splendour and harmony (IV. 134). Auch Ausdrücke wie „Paradise of golden light", „the mystic measure Of music, and dance and shapes of light" (IV. 77), „a world of perfect light" weisen auf das *Paradiso* hin. Auch der Chor der Geister und Stunden (IV. 129—132):

Then weave the web of the mystic measure;
From the depths of the sky and the ends of the earth,
Come, swift Spirits of might and of pleasure,
Fill the dance and the music of mirth. —

Panthea erzählt Asia ihren Traum, den sie zu Füssen des Prometheus schlummernd gesehen. Asia aber kann die Worte nicht erfassen und will lieber in den Augen der Schwester lesen. Sie tut es und sieht in des Auges tiefster Tiefe eine Gestalt, ihren Geliebten Prometheus. Ebenso sieht Dante im Auge Beatricens, wie in einem Spiegel, den fernen Punkt, die göttliche Dreifaltigkeit (Par. XXVIII. 10).

Im IV. Akt (v. 529) redet Demogorgon die himmlischen Heerscharen an:

Ye kings of suns and stars, Daemons and Gods,
Ethereal Dominations, who possess
Elysian, windless, fortunate abodes
Beyond Heaven's constellated wilderness.

Diese Stelle deutet auf die Engelhierarchie im XXVIII. Canto des *Paradieses* (v. 122). Das Wort Dominations im Sinne von ruling powers kommt selten vor. Bei Shakespere findet es sich einmal, und auch

bei Shelley nur an dieser Stelle. Es entspricht genau dem Danteschen Dominazioni.

Endlich kann Dantes Liebestheorie, wie sie im *Paradies* an vielen Stellen entwickelt wird, Einfluss gehabt haben auf diejenige Shelleys, die er im *Prometheus* durch Asias Mund verkünden lässt (II. 40 ff.).

Aber auch andere Gedichte Shelleys zeigen Verwandtschaft mit Dante. Seine epischen Werke, vor allem *Queen Mab* und *Laon and Cythna*, haben in ihrer ganzen Anlage Ähnlichkeit mit der göttlichen Komödie. Auch sie sind epische Gedankendichtungen. Wie Dante in den Gesprächen mit Vergil und Beatrice uns mit dem besten Wissen seiner Zeit, mit seinem Glauben und Wollen in Politik und Religion bekannt macht, so sind auch die genannten Dichtungen Shelleys die Spiegelbilder seiner Weltanschauung. Dantes Reise, die als Rahmen zu dem gewaltigen Inhalt seines Epos dient, ist das Vorbild zu der wunderbaren Reise, die Janthes Seele im Zauberwagen der Queen Mab zurücklegt. Auch bei Shelley die Ausblicke auf drei Reiche, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. *Laon and Cythna* trägt ganz den visionären Charakter des Danteschen Epos. Ursprünglich trug es den Untertitel *A Vision of the Nineteenth Century*. Wie Dante durch Beatrice, wird auch in diesem Gedicht ein Dichter durch eine führende Idealgestalt in das Reich der Weisen gebracht nach wunderbarer Fahrt. Wie Beatrice durch den heiligen Bernhard, so wird auch diese Gestalt bei Shelley abgelöst durch einen milden erhabenen Geist, der den Dichter dem Ziele zuführt. In Einzelheiten ist Shelley sonst in diesem Epos noch wenig beeinflusst Das findet seine natürliche Erklärung darin, dass Shelley damals Dante noch nicht im Original las. Dagegen können die Visionen im

ersten, dritten und sechsten Gesang wohl durch die Erinnerung an Dantesche Visionen beeinflusst sein.

Der Einfluss Dantes nimmt in Shelleys Schaffen progressiv zu. Wie der *Prometheus* durchzogen ist von solchen Erinnerungen, ist schon erwähnt worden. In vermehrtem Masse findet man die Einwirkung des Florentiners auf *Epipsychidion*. Ackermann und Kroder haben sie nachgewiesen. Die *Vita Nuova* übt den grössten Einfluss aus, daneben wirken aber auch das *Convito* und die *Divina Commedia*.

Dass die *Vita* das Vorbild des Gedichtes ist, gibt Shelley selbst zu. Er meint, es werde wie Dantes *Vita Nuova* einer gewissen Klasse von Lesern auch ohne Auseinandersetzung der dem Gedicht zugrunde liegenden tatsächlichen Verhältnisse hinreichend verständlich sein, für andere aber unfassbar bleiben. In demselben *Advertisement* zitiert er auch die Stelle aus dem cap. XXV. der *Vita*: „gran vergogna sarebbe a colui, che rimasse cosa sotto veste di figura, o di colore rettorico: e domandato non sapesse denudare le sue parole da cotal veste, in guisa che avessero verace intendimento.

Beide Gedichte bieten sich dar als Beichte und ideale Geschichte der persönlichen Gefühle der beiden Dichter. Die Ähnlichkeit zeigt sich besonders im ersten Teil des Gedichtes (v. 1—189), in dem Idee, Stimmung und Rahmen dem italienischen Gedichte nachgebildet sind. An Parallelstellen fehlt es nicht:

E. v. 21 ff.:	Dante. *Rime.* Libro 2. Sonetto 5.
Seraph of Heaven! too gentle to be human,	Credo che in ciel nascesse esto soprana,
Veiling beneath that radiant form of Woman	E venne in terra per nostra salute.

All that is insupportable in thee
Of light, and love, and immortality!

Vita Nuova. Canzone I.
Dice di lei Amor: Cosa mortale
Come esser può sì adorna e si pura?

E. v. 30—32:
Thou Mirror
In whom, as in the splendour of the Sun,
All shapes look glorious which thou gazest on.

Vita Nuova. Sonetto 25:
(Una donna)
E luce sì, che per lo suo splendore
Lo peregrino spirita la mira.
Vita Nuova. Sonetto 11:
Negli occhi porta la mia donna Amore;
Per che si fa gentil ciò ch' ella mira.

E. v. 83—85:
And from her lips, as from a hyacinth full
Of honey-dew, a liquid murmur drops,
Killing the sense with passion.

Vita Nuova. Sonetto 15:
E par che della sua labbia si muova
Un spirto soave e pien d'amore,
Che va dicendo all' anima: Sospira.

Rime. Libro I.
Canzone III:
Lo suo parlar si dolcemente sona,
Che l' anima, ch' ascolta e che lo sente,
Dice: O me lassa!

E. v. 87:
In her mild lights the starry spirits dance.

Vita Nuova. Canzone I:
Degli occhi suoi, come ch' ella gli muova,
Escono spirti d' amore infiammati.

Ganz Dante nachgebildet ist auch das Envoy:

v. 591 ff:
Weak Verses, go, kneel at your Sovereign's feet,
And say: „We are the masters of thy slave;

Vita Nuova Ballata I.
E di' a colui . . .
E del tuo servo, ciò che vuoi, ragiona.

What wouldest thou with us
and ours and thine?
Then call your sisters from
Oblivion's cave
All singing loud: . . . .

Vita Nuova. Canzone 4:
Pietosa mia canzone, or va
piangendo
E ritrova le donne e le don-
zelle,
A cui le tue sorelle
Erano usate di portar letizia.

Auch das *Convito* hat seine Wirkung ausgeübt. Auf die Kanzone: *Voi che intendendo il terzo ciel movete* hat Shelley selbst hingewiesen im Advertisement Die letzte Strophe dieser früher besprochenen Kanzone setzte er an die Spitze des Gedichtes. Ihr Inhalt ist auch im Gedicht selbst verspürbar. In v. 116, 117 spielt er auf ihren Anfang an: a Splendour, Leaving the third sphere pilotless.

Auch die göttliche Komödie hat eingewirkt. So wird man an die Eingangsverse des Inferno erinnert in v. 246 ff.:

. . . I went forth . . . . . .
Into the wintry forest of our life;
And struggling through its error with vain strife,
And stumbling in my weakness and my haste,
And half bewildered by new forms, ...

In v. 72 spricht er von life's rough way. Die Lichtgestalten des Paradieses finden sich auch hier, z. B. v. 199: She met me, robed in such exceeding glory, That I beheld her not; v. 26: veiled Glory of this lampless Universe! Auch die Musik des *Paradiso* wird erwähnt in v. 85/86: sweet as stops Of planetary music heard in trance. Zur Erklärung der Shelleyschen Liebestheorie v. 160 ff. weist man mit Recht auf den Einfluss Platos hin. Gleichwohl konnte Shelley auch bei Dante Stellen finden, die seine Ansichten wohl hätten stützen oder gar beeinflussen können. Besonders Canto XV des *Purgatorio* kommt hier in Frage

(v. 43—75). Dante wird belehrt über den Unterschied zwischen den irdischen Gütern, welche der Mitbesitz verringert, und den himmlischen, die um so reicher machen, je mehr man sie teilt. Solch ein kostbares Himmelsgut ist die Liebe.

E. v. 160.

True Love in this differs from gold and clay,
That to divide is not to take away

v. 180.

If you divide pleasure and love and thought
Each part exceeds the whole; and we know not
How much, while any yet remains unshared,
Of pleasure may be gained.

v. 162.

Love is like understanding, that grows bright,
Gazing on many truths; t'is like thy light,
Imagination! which from earth and sky,
And from the depths of human phantasy,
As from a thousand prisms and mirrors, fills
The Universe with glorious beams, ...

Canto XV. 49 ff.

Perchè s' appuntan li vostri disiri
Dove per compagnia parte si scema
Invidia muove il mantaco ai sospiri.
Ma se l' amor della suprema
Torces-e in suso il desiderio vostro,
Non vi sarebbe al petto quella tema.
Chè, per quanti si dice più lì 'nostro',
Tanto possiede più di ben ciascuno.

v. 64 ff.

Quello infinito ed ineffabil Bene
Che lassù è, così corre ad amore,
Come a lucido corpo raggio viene.
Tanto si dà, quanto trova d' ardore;
Sì che, quantunque carità si estende,
Cresce sopr' essa l' eterno valore.
E quanta gente più lassù s' intende,
Più v' è da bene amare, e più vi s' ama
E come specchio l' uno all' altro rende.

Auch sei auf ein Sonett hingewiesen, das sich unter den *Rime di Dubbia Autenticità* findet. Es handelt über der Liebe wahrstes Wesen und beginnt: Molti volendo dir che fosse amore . . . Folgende Verse zeigen Verwandtschaft mit Shelleys Ansicht und seinen Worten:

Ed alcun fu che disse ch' era ardore
Di mente, immaginato per pensiero . . . . . .
Ma io dico ch' amor non ha sustanza,
Nè è cosa corporal ch' abbia figura. —

Die Gestalt der Beatrice schimmert hinter den Versen Shelleys: Seraph of Heaven! too gentle to be human . . . (v. 21 ff.). Shelley betont mehrfach den reinigenden und läuternden Einfluss des edlen Weibes. In v. 139 frohlockt er, dass durch seine Liebe ein Siegel auf seinen Herzensquell gesetzt sei, to keep its waters pure and bright For thee, since in those tears thou hast delight. In v. 35 ff. spricht er ebenfalls von der von allen Erdenschwächen reinigenden Kraft der Frauenliebe, those clear drops, which start like sacred dew From the twin lights thy sweet soul darkens through. Auch Dante feiert diese Idee in seinem Gebet an Beatrice, *Parad.* XXXI, 85 ff.:

„Tu m' hai di servo tratto a libertate . . . . .
La tua magnificenza in me custodi
Sì, che l' anima mia, che fatta hai sana,
Piacente a te dal corpo si disnodi!"

So auch im *Vita Nuova,* Canzone I:

E qual soffrisse di starla a vedere
Diverria nobil cosa, o si morria:
E quando trova alcun che degno sia
Di veder lei, quei prova sua virtute;
Chè gli avvien ciò che gli dona salute.

Stopford Brooke hatte im *Epipsychidion* bemerkt, wie oft Shelley seinem Unvermögen Ausdruck gibt, seine poetischen Vorstellungen in Worte zu kleiden. Zuerst

hat er dies als integrierenden Bestandteil seiner Eigenart erklärt. Kroder hat mit Recht darauf hingewiesen, dass solche Wendungen bei Shelley (v. 33 ff.; 53; 71; 123 ff.; 587 ff.) nichts sind, als mächtige Steigerungen des Effektes. Gelernt hat Shelley diese Ausdrucksweise wiederum von den mittelalterlichen Dichtern, einer Ansicht, der Brooke später in einer Anmerkung auch Ausdruck verliehen hat. Dante wendet diese Art, etwas Hohes zu preisen, sehr oft an. Die erste Strophe der Kanzone des Trattato Terzo des *Convito* ist dem Gedanken gewidmet, er sei zu schwach, um seine Gefühle auszudrücken.

Però se le mie rime avran difetto,
Ch' entreran nella loda di costei,
Di ciò si biasmi il debole intelletto
E 'l parlar nostro, che non ha valore
Di ritrar tutto ciò che dice Amore!

Das führt er am Ende des dritten Kapitels seines Kommentars noch näher aus. Ein andermal *Rime.* Libro I, Canzone VII, sagt er: „Lo peso che m' affonda È tal, che non potrebbe adeguar rima." Diese Stellen liessen sich vermehren.

Auch *Adonais* zeigt Danteeinfluss. In Strophe II fragt der Dichter: Where was lorn Urania When Adonais died? Rossetti hielt es nicht für ausgeschlossen, dass die Muse der Astronomie gemeint sei. Ackermann hält es für wahrscheinlicher, dass Urania, der Geist des himmlischen Gesanges, bezeichnet wird. Dabei wird auf Milton hingewiesen. Dass Ackermanns Ansicht die richtige ist, beweist auch eine Stelle bei Dante, *Purg.* XXIX. 40:

Or convien ch' Elicona per me versi
Ed Urania m' aiuti col suo coro
Forti cose a pensar mettere in versi.

Dass er Dante unter den drei sons of light rechnet (IV),

ist schon dargetan worden. Im übrigen kann sich in diesem Gedicht, das mehr griechischen Vorbildern nachempfunden ist, der Einfluss der Lektüre Dantes weniger bemerkbar machen. Dagegen steht sein letztes Werk *The Triumph of Life* wieder ganz unter dem Bann des Florentiners.

Anscheinend ist freilich der Einfluss Petrarkas stärker. Von ihm borgte er den Namen und den äusseren Rahmen, nämlich dem *Trionfo d' Amore*. Aber Petrarka selbst war ja ein gelehriger Schüler und Nachahmer Dantes, besonders in seinen *Trionfi*.

Auf Dante wird im Gedichte auch hingewiesen (v. 471 ff.):

> Behold a wonder worthy of the rhyme
> Of him who from the lowest depths of hell,
> Through every paradise and through all glory,
> Love led serene, and who returned to tell
> The words of hate and awe; the wondrous story
> How all things are transfigured except Love;
> For deaf as is a sea, which wrath makes hoary,
> The world can hear not the sweet notes that move
> The sphere whose light is melody to lovers —
> A wonder worthy of his rhyme

Die Gesamtanlage des Fragmentes ist dantesk. Dahin muss man rechnen: den trance-Zustand im Eingang, die Vision, den Vorbeizug des Menschenknäuels auf staubiger Landstrasse, das Auftreten eines Dichters als Führer, der den vorbeieilenden Zug erklärt und von seinem eignen Geschick erzählt, sowie das tiefe Mitleid des Beschauers.

Dabei dürfte es wieder interessant sein festzustellen, dass besonders die von Shelley übersetzte Stelle aus dem *Purgatorio* ihre Wirkung zeigt. Das Auftreten der Mathilda findet im *Triumph of Life* in dem des Shape ein auffallendes Gegenstück. Ihr

Singen und Wandeln wird von Shelley hier in genialer Weise noch weiter ausgemalt. Auch die Art, wie Rousseau sich an die Gestalt wendet, erinnert stark an die, wie Dante Mathilde anredet. Auch die Beantwortung der Fragen. Der ganze Frühlingsmorgen mit seinem Zauber atmet Dantes Geist so deutlich, dass man Anklänge an seine Worte vernimmt.

Purg. XXVIII. 25 ff.

Ed ecco più andar mi tolse un rio,
Che invêr sinistra con sue picciole onde
Piegava l' erba che in sua riva uscìo.

v. 10:

Le pronde, tr molando pronte,
. . . .

v. 16, 17:

Ma con piena letizia l' ôre prime,
Cantando, ricevieno intra le foglie . . .

Triumph. v. 314 ff.

And from it came a gentle rivulet,
Whose water, like clear air, in its calm sweep
Bent the soft grass, and kept for ever wet
The stems of the sweet flowers
. . . .

v. 9, 10:

All flowers in field or forest which unclose
Their trembling eyelids . . .

v. 6 ff.:

. . . . at the birth
Of light, the Ocean's orison arose,
To which the birds tempered their matin lay.

Wie Dante zum Bache Lethe-Eunoë kommt, so muss der Dichter im *Triumph* an einem Bache aus dem Kristallglas, schimmernd mit strahlendem Nepenthe, trinken. Wie durch das Wasser jenes die Erinnerung an jede Sünde getilgt wird, so verschwindet durch das Kosten dieses Trankes all das früher Gesehene und der Geist ist zur Aufnahme einer neuen Vision gestimmt.

Nicht nur diese Episode, auch manche Einzelheiten weisen auf Dante hin. So ist die Art, wie

Shelley seine Vision einleitet (v. 1—40) ganz ähnlich derjenigen Dantes, z. B. im Anfang des Canto IX, v. 7 ff. *Purg.* Es ist dieselbe Zeit: die Nacht schwindet, der Tag kommt eben herauf. Sie sind müde, da sie die Nacht über gewacht haben und strecken sich nun, vom Schlaf übermannt, ins grüne Gras. — Todhunter macht auf die Bezeichnung my guide (v. 235) oder the leader (v. 293) entsprechend Dantes Lo Duca aufmerksam. — Der Zug auf der staubigen Heerstrasse findet eine Vorlage im *Inferno*, III. 55 ff.; selbst einzelne Wendungen decken sich; z. B. v. 57: the trodden worms that crawled beneath entspricht Dante, *Inf.* III. 68, 69: a' lor piedi Da fastidiosi vermi; v. 50: as through the sky One of the million leaves of summer's bier oder numerous as the dead leaves blown in autumn evening from a poplar tree (528). Dante, *Inf.* III, v. 112: Come d' autunno si levan le foglie L' una appresso dell' altra. Besonders der Schilderung der Phantome (v. 480 ff.), die Shelley selbst als Dante würdig bezeichnet hat, ist von Vorstellungen aus dem *Inferno* durchsetzt. Die in Vögel verwandelten Seelen (*Inf.* XIII, 12 ff.) finden sich auch bei Shelley als Adler, Geier, Falken usw. — Eine andere Stelle erinnert an die Erlebnisse Dantes im Walde der Selbstmörder (Inf. XIII. v. 33 ff.): der Dichter sitzt auf einem alten Baumstumpf, sieht dem seltsamen Zuge zu und fragt sich, was das alles wohl bedeute. Da antwortet, ohne dass er jemand sieht, eine Stimme und er erkennt (v. 181 ff.):

> That what I sought was an old root which grew
> To strange distortion out of the hill side,
> Was indeed one of those deluded crew,
> And that the grass, which methought hung so wide
> And white, was but his thin discoloured hair,
> And that the holes he vainly sought to hide
> Were or had been eyes.

Shelley bezeichnet v. 15 ff. die Sonne als Vater des Festlandes, der Inseln, des Ozeans and all things that in them wear The forms and character of mortal mould. So spricht auch Dante von der Sonne als Quegli ch' è padre d' ogni mortal vita. (*Parad.* XXII, v. 116.) — Der folgende Vergleich (401—403):

> And as a shut lily stricken by the wand
> Of dewy morning's vital alchemy,
> I rose.

ist offenbar entstanden in Erinnerung an Dante, *Inf.* II, 127 ff.:

> Quale i fioretti, dal notturno gelo
> Chinati e chiusi, poi che il sol gl' imbianca,
> Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
> Tal mi fec' io di mia virtude stanca . . . .

Für die Vision des seltsamen chariot brauchte Shelley nicht unbedingt den Petrarka sich zum Vorbild zu nehmen. Auch bei Dante (*Purg.* XXIX. 107 ff.) findet sich der carro trionfale, der trionfal veiculo (*Purg.* XXXII, v. 119). Zu dem Vergleich mit der Festfreude, mit der im alten Rom ein Eroberer begrüsst wurde, konnte Shelley angeregt werden durch die Worte Dantes bei der Schilderung seines Triumphwagens (*Purg.* XXIX. 115, 116): Non che Roma di carro così bello Rallegrasse Affricano ovvero Augusto. — Auch Dantes paradiesische Lichtgestalten finden sich wieder in diesem Gedicht in v. 351: A Shape all light; 411: the fair shape waned in the coming light; 423: So knew I in that light's severe excess The presence of that Shape. V. 444: the splendour, which forbade Shadow to fall from leaf and stone weist auf das Licht des *Paradiso*.

Mit dem Hinweis auf den Einfluss Dantes auf grössere Dichtungen Shelleys, ist diese Einwirkung noch nicht erschöpft. So kann die Schilderung des

Waldinneren in der von Shelley übersetzten Stelle aus dem *Purgatorio* eingewirkt haben auf ein kleines Gedicht unter den *Posthumous Poems*, betitelt *The Isle* (p. 760). Wie im Walde des irdischen Paradieses Dunkel herrscht, das weder Mond noch Sonne durchdringt, wo die Blätter sich kaum bewegen, so auch hier

> And its roof was flowers and leaves
> Which the summer's breath enweaves,
> Where nor sun nor showers nor breeze
> Pierce the pines and tallest trees.

Die Erinnerung an das Höllentor im *Inferno* hat Shelley den Eingang des Gedichtes *An Allegory* eingegeben (p. 694).

> A portal as of shadowy adamant
> Stands yawning on the highway of the life
> Which all we tread, a cavern huge and gaunt;
> Around it rages an unceasing strife
> Of shadows . . . .

Die Erscheinung Mathildens erinnerte Dante an Proserpina. Vielleicht wurde Shelley nach Übersetzung der Stelle zu dem *Song of Proserpine, whilst gathering flowers on the plain of Enna* angeregt. Die Ugolinoepisode konnte zu der Abfassung des Gedichtes *The Tower of Famine* führen. Es sei auch darauf hingewiesen, dass einige Zeilen der Übersetzung der Ugolinoepisode (12 ff.) „the steep Ascent, that from the Pisan is the screen of Lucca“ leicht geändert sich in *The boat on the Serchio* wiederfinden: that hill, whose intervening brow Screens Lucca from the Pisan's envious eye“ (39/40).

Nicht unterschätzt werden darf auch Dantes Einfluss in metrischer Beziehung. Medwin (I. 304) berichtet, dass Dantes Vers, die Terza Rima, schon in *Laon und Cythna* angewandt werden sollte, dass Shelley sich aber später zu einem anderen Versmass

entschlossen habe. Zum ersten Male mit Glück angewandt finden wir ihn in *Prince Athanase*. Von kleineren Stücken abgesehen kommt die Terza Rima dann hauptsächlich im *Triumph* wieder vor. Man hat festgestellt, dass Shelley sich in dem letztgenannten Gedicht in einer viel freieren und leichteren Art dieses Metrums bedient als früher. Das wird doch wohl die Folge seiner Beschäftigung mit den italienischen Werken, die darin abgefasst sind, sein. Symonds sagt von Shelley als dem Dichter der englischen Terza Rima (p. 171): „Shelley is the only English poet who has successfully handled that most difficult of metres, terza rima. His power over complicated versification cannot be appreciated except by duly noticing the method he employed in treating a structure alien, perhaps, to the genius of our literature, and even in Italian used with perfect mastery by none but Dante."

Haben wir bisher den Einfluss Dantes als anregend und gut erkannt, so ist doch die Frage aufzuwerfen, ob Shelley nicht auch in weniger gutem Sinne der Schüler seines italienischen Lehrers gewesen ist. Kroder hat zum ersten Mal darauf hingewiesen, dass die mittelalterliche Form Dantes für Shelleys Gedankenschwung nicht immer das passende Kleid ist. Er nennt in seiner Studie über *Epipsychidion*, nach unserer Ansicht etwas zu weit gehend, das Präludium eine „trockene Nachahmung" Dantes. Das dem Gedichte angehängte Envoy bezeichnet er als das schwächste Stück des Ganzen und meint, dieses dem Dante nachempfundene Schlussstück sei, verglichen mit den vorherigen in echt Shelleyschem Geiste abgefassten Teilen, ein Ikarusfall. — Ein andrer Zug Shelleys ist es, wie Dante den Schleier seltsamer

Verse über seine Gedanken zu werfen (il velame degli versi strani), seine Gedanken mit Absicht zu verdunkeln. In seiner frühen Dichtung tritt dieser Zug weniger hervor, dagegen im *Epipsychidion*, in *Adonais* und im *Triumph* ist er offenkundig. Swinburn hat für das *Epipsychidion* auf dieses anfechtbare Element der Dichtung hingewiesen. Es bleibt doch wahr, was er bei der Gelegenheit ausführt, nämlich dass rein persönliche Anspielungen in einer Dichtung des Lesers Geduld und Einsicht auf zu gefährliche Probe stellen, dass Geheimnisse ihren Platz in der Dichtung fänden, aber keine Rätsel, dass die persönlichen Erfahrungen des Dichters, in ein allegorisches Gewand gehüllt, nicht im eigentlichen Sinne geheimnisvoll seien, sondern einfach rätselhaft, mithin nicht der Gegenstand der Kunst. Der Gedanke liegt nahe, dass das Vorbild Dantes hierin Shelley verderblich gewesen ist.

Überhaupt kann die Lektüre Dantes auf den unverkennbaren Hang Shelleys zu manchmal rein verstandesmässiger Allegorie verstärkend eingewirkt haben.

Seine Dichterkraft war zum Glück gross genug, um Schöpfungen hervorzubringen, die lebendiges Produkt der Phantasie sind, einer Phantasie, die sich frei gemacht hat von den Fesseln der Reflexion.

Fassen wir am Schluss unserer Betrachtung über Shelleys Übersetzungen aus dem Italienischen und ihrer Bedeutung für sein Schaffen zusammen, was sie uns lehrt:

Die Übersetzungen sind nur ein Ausdruck der tiefen Hingebung, deren ein anempfindender Dichter den Werken der italienischen Literatur gegenüber

fähig ist. Sie sind sprachlich und sachlich tadellos übersetzt und, soweit es nur Übersetzungen sein sollen, von meist wörtlicher Treue. Wenn man vollends an die Schwierigkeit denkt, die eine treffliche Übersetzung Dantes fast zur Unmöglichkeit macht und erwägt, was alles erforderlich ist, um in einem germanischen Idiom die süsse, wohllautende Sprache des Südens — „nur die italische klingt“ — nachzuahmen, dann kann man den Übersetzungen Shelleys den Zoll der Bewunderung nicht versagen, eine Bewunderung, die nur gemischt ist mit dem Bedauern darüber, dass der Dichter nicht mehr aus dieser Sprache übersetzt hat.

Lebenslauf.

Als Sohn des Apothekers Carl Giesen und seiner Ehefrau Maria Anna geb. Genenger wurde ich, Michael Joseph Giesen, geboren am 6. Dezember 1883 zu Wegberg im Kreise Erkelenz (Rheinland). Nach elementarer Vorbildung besuchte ich das Kgl. Gymnasium an Marzellen zu Cöln und verliess es um Ostern 1903 mit dem Reifezeugnis. Ich studierte dann meine Muttersprache und neuere Sprachen und Literaturen, und zwar das erste Semester in München und neun weitere in Bonn. Unterbrochen wurde die Studienzeit durch einen Aufenthalt von mehreren Monaten in England. Am 18. Januar 1908 bestand ich in Bonn das Staatsexamen. Von Ostern 1908 bis Ostern 1909 gehörte ich dem pädagogischen Seminar des Gymnasiums und Realgymnasiums in der Kreuzgasse zu Cöln an. Gleichzeitig war ich am Schillergymnasium in Cöln-Ehrenfeld und später an der Cölner Handelsschule tätig. Am 5. Januar 1909 bestand ich in Freiburg die mündliche Doktorprüfung. Das folgende Jahr verbrachte ich in Frankreich als Assistent am Lycée National zu Bordeaux und als deutscher Lektor an der dortigen Faculté des Lettres. Seit April 1910 bin ich Oberlehrer am Gymnasium in der Kreuzgasse zu Cöln.